Albrecht Dürers Zeichnungen

Commenius-Bücher 4.

- Giommino Marchini -
- 21 ott. 1821 -

Albrecht Dürers Zeichnungen

Mit einer Einleitung
herausgegeben von
Willibald Franke

Verlag Grethlein & Co · G · m · b · H · Leipzig-Berlin

Chronologisches Verzeichnis der in diesem Buche nachgebildeten Zeichnungen Albrecht Dürers

Der Buchstabe „L." mit einer beigesetzten Ziffer am Schlusse der Bildunterschriften bezeichnet die Nummer, unter der in Lippmanns großem Werk über Dürers Zeichnungen das betreffende Blatt aufgeführt und beschrieben ist.

In der Gesamtheit der Werke von Albrecht Dürers Hand, die auf uns gekommen sind, erscheinen die Zeichnungen bei weitem am zahlreichsten vertreten. Wir besitzen von dem Meister ungefähr 100 Gemälde, 107 Kupferstiche und Radierungen, ungefähr 200 Holzschnitte, aber an 800 Zeichnungen. Die Zeichnungen sind aber nicht nur ihrer Zahl, sondern auch ihrem künstlerischen Werte nach das Bedeutendste, was uns von Dürer überkommen ist. Die Tatsache allein, daß die Zahl der uns erhaltenen Dürerzeichnungen eine so große ist, beweist, in welchem Maße diese Werke seiner Hand schon von seinen Zeitgenossen geschätzt und der sorgfältigen Aufbewahrung wert gehalten wurden. Nach Dürers Tode erwarb z. B. der Nürnberger Patrizier Willibald Imhoff von Dürers Witwe seinen gesamten Nachlaß an Zeichnungen. Dieser Schatz gelangte später in den Besitz Kaiser Rudolfs II. und bildet heute eine Hauptzierde der Albertina in Wien, nachdem beim letzten Besitzwechsel nur verhältnismäßig wenige Zeichnungen dieses Nachlasses im unmittelbaren Besitz des österreichischen Kaiserhauses verblieben, die zurzeit in der K. K. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt werden.

Daß die Zeichnungen Albrecht Dürers schon von den Zeitgenossen, mehr als gleichartige Werke anderer Künstler, gesammelt wurden, ist nicht zufällig, sondern hat seinen besonderen Grund darin, daß Dürer gleich anderen deutschen Künstlern seiner Zeit, die Zeichnungen nicht nur als Vorarbeit oder Behelf für Werke der Malerei oder der graphischen Kunst verwendete, sondern in den verschiedenen Techniken der Zeichnung fertige und abgeschlossene Werke schuf, in denen er künstlerische Gedanken zum Ausdruck brachte, die zu gestalten es ihn trieb, ohne daß bei der Fülle der Gesichte, die ihn bedrängte, es möglich war, all dieses mit dem schweren Rüstzeug der Malerei, des Kupferstiches oder des Holzschnittes zur Erscheinung zu bringen. Daß solche Werke seiner Hand für uns die wertvollsten wurden, hat seinen doppelten Grund. Einerseits spricht der Geist des Künstlers in diesen verhältnismäßig schnell entstehenden Werken am ursprünglichsten und unmittelbarsten zu uns. Die großen Werke der bildenden Kunst sind Offenbarungen des künstlerischen Geistes, der im deutschen Volke wirkt. Die Persönlichkeit des Künstlers ist gewissermaßen nur das Instrument, auf dem dieser künstlerische Geist, der sich durch die Generationen erhielt und entwickelt, spielt, um zu Gehör zu bringen, was viele bewegt. Ungewollt steigen die Gesichte, gleich Blasen vom Grunde eines tiefen Wassers, aus dem Unterbewußtsein des Künstlers auf, in welchem ruht und der Erweckung wartet, was Generationen seiner leiblichen und geistigen Vorfahren gefühlt, erlebt und erlitten haben. Es gilt, diese Blasen festzuhalten, ehe sie zerplatzen. Je schneller und hemmungsloser dies geschieht, desto vollkommener wird die künstlerische Offenbarung uns vor Augen treten. Ein Werk, das langer Zeit zu seiner Gestaltung bedarf, ist solchen Hemmungen in besonderem Maße unterworfen. Eine zweifelnde Selbstkritik, grübelnde Gedankenarbeit, Rücksicht auf andere, gewollte Wirkung oder Befolgung künstlerischer Traditionen und Rezepte werden Einfluß darauf gewinnen und werden das Bild oft bis zur Unkenntlichkeit verändern, das ursprünglich vor der Seele des schaffenden Künstlers gestanden hat. Ein schnelles Niederschreiben mit Pinsel, Stift oder Feder, bei dem es nur gilt zunächst einmal festzuhalten, was vor dem geistigen Auge erschienen ist, wird uns deshalb dieses Bild der schaffenden Einbildungskraft stets am unverfälschtesten zu Gesicht bringen. Gerade unsere Zeit hat dies in besonderem Maße erkannt, und deshalb schätzt der Kenner auch die vor der Natur schnell entstandene Studie, sei es nun eine Landschafts-, Figuren- oder Bildnisstudie, oft höher, als das fertige Werk, denn sie zeigt uns restlos, oder fast restlos, je nach dem Maße der technischen Fertigkeit des schaffenden Künstlers, sein inneres künstlerisches Erleben. Dieses Erleben muß nicht immer ein nur in der Einbildungskraft geschautes Bild sein, auch die Bilder, die der Künstler außer sich in der ihn umgebenden Natur sieht, bedeuten für ihn ein solches Erleben, denn er arbeitet nicht gleich dem photographischen Apparat, der objektiv wiedergibt, was vor der Linse erscheint. Die Linse des Auges wirft vielmehr das Bild der äußeren Erscheinung in seine Seele. Je nach der augenblicklichen Stimmung werden dort verschiedene Empfindungen zum Schwingen gebracht, und so erscheint dem Künstler, je nachdem die frohen, schwermütigen, sinnlichen oder andere Saiten seiner Seele mitschwingen, bald dies, bald das im äußerlich sich darbietenden Bilde als das wesentliche, und er sieht es, wie er es in der jeweiligen Stimmung zu sehen wünscht oder wähnt, oder unwillkürlich tut er aus dem Stimmungsgehalt seiner Seele hinzu und ergänzt durch die Einbildungskraft, was sich scheinbar objektiv ihm darbietet. So wird beim wahren Künstler auch ein scheinbar nur der Natur nachgeschaffenes Werk immer der Ausdruck seiner Persönlichkeit und deren seelischer Verfassung im gegebenen Schaffensmomente sein. Wir werden also auch in solcher scheinbar nur nachschaffenden Tätigkeit stets ein künstlerisches Erleben, d. h. ein Werk vor uns haben, bei dem die Einbildungskraft des Künstlers mitgewirkt hat. Beziehen wir dies beispielsweise einmal auf das Bildnis. Je nachdem der Künstler der darzustellenden Persönlichkeit mit mehr oder weniger Zuneigung gegenübersteht, wird er die der Zuneigung werten Züge in der äußeren Erscheinung des Menschen hervorheben, oder im entgegengesetzten Falle, die Abneigung hervorrufenden Züge der äußeren Erscheinung oder des Charakters, der sich im Minenspiel des Menschen äußert, zur Geltung bringen. Ist ein Künstler nun gar geneigt, in einem Menschen, dessen Bildnis er schafft, einen Helden oder sonst einen Großen dieser Erde zu sehen, sei er nun groß durch Geist oder Herz, so wird er unwillkürlich alles hineinlegen, was ihm als Zug der Größe in der Erscheinung des Menschen bezeichnend erscheint. In der großen Zeit der Renaissance, die besonders viele bedeutende Menschen hervorgebracht hat, war bei der Künstlerschaft auch das Empfinden für menschliche Größe ein gesteigertes, und daher wirken die Bildnisse dieser Zeit oft so monumental auf uns, ohne daß wir zu sagen vermöchten, wodurch nun eigentlich dieser Eindruck menschlicher Größe hervorgerufen wird. Es ist eben die unmittelbare Wirkung von Seele zu Seele, die Verehrung, die ein großer Mensch beim tiefempfindenden und nachfühlenden Künstler hervorruft, die als Außerung seelischen Erlebens beim Künstler unwillkürlich den Weg durch die Hand zu

deren Erzeugnis, seiner Schöpfung findet. Der künstlerische Geist spielt auf dem Instrument, genannt Künstler, und führt ihm die Hand, damit auch das betrachtende Auge noch erfährt, was in der Seele des Künstlers vorgegangen ist, was er mit seinem inneren Auge erschaut hat.

Es sei hier ein Vergleich erlaubt. Je nachdem ein Spiegel geschliffen oder gefärbt ist, wirft er das Bild der Außenwelt anders, also seiner Eigenart entsprechend zurück. Der Hohlspiegel verzerrt die Züge auch des edelsten Menschen zur Grimasse. Ein Spiegel, für den ein tiefgraugefärbtes Glas verwendet wird, würde auch die sonnigste Landschaft schwermütig, wie in Regenstimmung, erscheinen lassen.

Oder ein anderes Bild: Die Saiten eines Musikinstruments schwingen mit und tun dies dem menschlichen Ohr vernehmbar, wenn stark genug einer der Töne erklingt, auf die die Saiten des Instruments abgestimmt sind. Aus all der Fülle oder dem Chaos der Töne der Umwelt klingen einzig und allein diejenigen mit, auf die das Instrument gestimmt ist. Solchem Spiegel oder solchem Saiteninstrument ist die Seele des Künstlers vergleichbar. Und so möchte ich die Einbildungskraft des Künstlers zweiteilen, indem ich unterscheide die spiegelnde oder resonierende und die selbstschaffende Einbildungskraft. Die künstlerische Außerung der ersten Seite dieser Kraft ist die Wiedergabe des äußerlich Geschauten, in der Art, wie sie der Spiegel in der Seele des Künstlers zurückwirft, oder wie sie das Saiteninstrument in seiner Seele wiedertönt. Die künstlerische Außerung der selbstschaffenden Einbildungskraft ist die Darstellung von Bildern, wie sie, ohne Einwirkung der äußeren Natur, lediglich vor dem inneren Auge des Künstlers erscheinen. Zum Unterschiede von den der Natur nachgeschaffenen Werken pflegt man diese freien Schöpfungen der künstlerischen Einbildungskraft künstlerische Kompositionen zu nennen. Solcher Kompositionen, sonst meist solche Bilder, die der Künstler als Gemälde oder Werke der graphischen Kunst für den Kunstmarkt schafft, haben wir in Dürers künstlerischer Hinterlassenschaft eine besonders große Zahl unter seinen Zeichnungen. Wie schon gesagt, entlud sich in diesen sein überquellender Ideenreichtum.

Wurde in den vorstehenden Sätzen ausgeführt, daß diesen Werken des Zeichenstiftes eine besondere Ursprünglichkeit und deshalb ein besonderer Wert innewohne, so haben sie im innerlichen Zusammenhang damit auch den zweiten Vorzug vor vielen seiner Gemälde und vor vielen seiner graphischen Arbeiten, daß sie in der Hauptsache ohne jede Rücksicht auf Besteller oder Publikum entstanden, da sie meist nicht im Auftrag oder für den Markt geschaffen sind. Dürers Gemälde sind, zum Teil wenigstens, in direktem Auftrag von Bestellern gemalt worden. Diese gaben ihm das Motiv, das sie dargestellt zu sehen wünschten. Um ein besonders charakteristisches Beispiel von Werken dieser Art anzuführen, sei die „Marter der zehntausend Christen" erwähnt, ein Gemälde, das er im Auftrag des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen schuf, und das ohne diesen speziellen Auftrag als Erzeugnis seines eigenen künstlerischen Willens wohl kaum entstanden wäre. Auch bei der Ausführung solcher Werke im einzelnen hatte er nicht selten auf Wünsche der Besteller Rücksicht zu nehmen. Bei den Gemälden sowohl wie bei den graphischen Arbeiten, die er nicht im Auftrag, sondern für den Kunstmarkt schuf, sind es andererseits die Rücksichten auf den Geschmack des Publikums und auf die Verkäuflichkeit solcher Werke, die ihn veranlaßten bestimmte Motive zu wählen und sie in bestimmten Techniken oder in bestimmter Weise zur Darstellung zu bringen. Solche Rücksichten beeinträchtigen natürlich die Freiheit des künstlerischen Schaffens. Bei den Zeichnungen, die zunächst nicht für den Markt geschaffen wurden, fallen sie weg, und deshalb zeigen uns diese Zeichnungen am unverfälschtesten den Geist Dürerscher Kunst und sind, wie eingangs ausgeführt, deshalb für uns das Wichtigste in seiner künstlerischen Hinterlassenschaft.

Dürers Zeichnungen sind verstreut in zahlreichen Sammlungen der ganzen Welt. Die Privatsammlungen sind ohnedies der Allgemeinheit kaum zugänglich. Aber auch die graphischen Kabinette der großen Museen, die solche Zeichnungen bewahren, werden in der Hauptsache von den Fachleuten und Sammlern zum Zwecke des Studiums, weniger aber vom großen Publikum zum Zwecke künstlerischen Genießens aufgesucht. So darf gesagt werden, daß diese Zeichnungen den deutschen Kunstfreunden bisher nur sehr wenig bekannt geworden sind. Die Gemälde und die graphischen Blätter (Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte) sind zum größten Teil in Nachbildungen jedermann zugängig. Nur die noch vielfach umstrittenen Holzschnitte aus Dürers früherer Zeit gehören auch noch zu den weniger bekannten Werken seiner Hand. Wohl gibt es auch von den Handzeichnungen eine Ausgabe von Nachbildungen, in der an 600, und darunter fast alle seine bedeutendsten Zeichnungen, nachgebildet sind. Sie wurde herausgegeben in den letzten beiden Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts von Friedrich Lippmann, dem verdienten langjährigen Leiter des Berliner Kupferstichkabinetts. Es ist dies aber ein Werk, das zu sehr hohem Preise — jeder der fünf Bände, aus dem es besteht, kostet mehrere hundert Mark — in nur geringer Auflage erschien, das also dem großen Publikum, das sich für Dürers Kunst interessiert, auch kaum zugängig ist. In den Dürerbüchern ist zwar auch eine ganze Reihe seiner Zeichnungen des öfteren nachgebildet, aber meist sind dies immer wieder dieselben Blätter und außerdem sind es meist recht unzulängliche Nachbildungen, so daß der Kunstfreund daraus nicht viele von Dürers Zeichnungen kennen lernen und diese wenigen bei der mangelhaften Nachbildung nicht genießen konnte. Die letzten Jahre haben uns allerdings noch zwei Spezialbücher mit Nachbildungen Dürerscher Zeichnungen gebracht, die beide Kunstgelehrte von anerkanntem Ruf zu Herausgebern haben. Das eine führt den Titel „50 Bildniszeichnungen von Albrecht Dürer" und ist herausgegeben von dem inzwischen auf dem Felde der Ehre gefallenen Berliner Kunstgelehrten Jaro Springer. Wie alles, was dieser treffliche Kunstgelehrte und prächtige Mensch geschrieben hat, ist der kurze einleitende Text sehr gehaltvoll. Die Nachbildungen der Zeichnungen dagegen bieten dem Beschauer nicht viel. Sie sind hier auf etwa Postkartengröße verkleinert und außerdem in einem weichlich braunen Photographie-Ton gedruckt, der die rassige Kraft gerade der Bildniszeichnungen, die meist im Original ziemlich großes Format haben, nicht zur Geltung kommen läßt.

Das zweite Buch führt den Titel „Albrecht Dürers Handzeichnungen" und ist herausgegeben von dem Münchener Kunstgelehrten Professor Heinrich Wölfflin. Zum Ruhm seines Textes braucht ebensowenig etwas gesagt zu werden, wie dies bei dem Werke Springers notwendig ist. Der Name seines Verfassers ist Empfehlung genug. Das Format der Nachbildungen entspricht ungefähr dem des vorliegenden Buches. Das Werk ist aber hauptsächlich für die Hand des werdenden Kunstgelehrten bestimmt. Danach ist die Auswahl getroffen, bei welcher wohl die Absicht maßgebend war, an charakteristischen Beispielen den werdenden und sich wandelnden Stil Dürerscher Kunst zur Anschauung zu bringen. Die Nachbildung der Zeichnungen geschah im Buchdruckverfahren und bleibt deshalb immerhin noch mehr hinter der Wirkung der Originale zurück, als dies bei den Nachbildungen des vorliegenden Buches der Fall ist. Außerdem ist der Preis auch dieses Werkes immer noch nicht derart, daß ihm eine so große Verbreitung in den weitesten Kreisen der Kunstfreunde offen stände, wie sie für das vorliegende Buch durch einen besonders wohlfeilen Preis erstrebt wird. Eine Mappe mit Dürerzeichnungen zu relativ hohem Preis erschien vor Jahren in einem Nürnberger Verlag, ohne eine große Verbreitung zu finden. Die Dürerzeichnungen der Albertina in Wien sind zum großen Teil in dem großen vielbändigen Werke erschienen, das die Schätze dieser Sammlung weitereren Kreisen zugängig machen sollte. Dieses Werk erschien vor etwa 20 Jahren und ist beim Verleger vergriffen.

Es darf also immerhin gesagt werden, daß den weitesten Kreisen der mit Glücksgütern nicht gesegneten Kunstfreunde der Weg zu Dürers Zeichnungen durch dieses Buch eigentlich zum ersten Male erschlossen wird. Freilich müssen auch wir uns bei vielen Zeichnungen darauf beschränken, den Bildinhalt wiederzugeben. An eine Faksimile-Nachbildung in Originalgröße, die uns auch in der Farbe und in allen Zufälligkeiten, die die Zeit zu diesen Zeichnungen hinzugetan hat, ein absolut getreues Bild vom gegenwärtigen Zustand der Zeichnungen zu geben sucht, konnte hier nicht gedacht werden. Solche wurden einzig erstrebt in dem großen oben erwähnten fünfbändigen Werke von Lippmann. Sind auch fast alle die Zeichnungen, die über das Format dieses Buches nicht hinausgehen, in der Originalgröße wiedergegeben, so mußten doch eben die meisten, und das gilt besonders von den großen Bildniszeichnungen, auf das Format dieses Buches verkleinert werden. Wir haben uns bestrebt, beim Druck die Farbe der Originale, soweit es sich um einfarbige Zeichnungen handelt, dem Original ähnlich wiederzugeben, doch mußten wir uns dabei aus technischen Gründen auf einige besonders häufig wiederkehrende Typen beschränken, als da sind die Kohlezeichnungen, die Kreidezeichnungen, die Silberstiftzeichnungen, die Federzeichnungen in Sepia und die Pinselzeichnungen auf blaugrün getöntem Papier. Die Variationen, welche die Originale innerhalb dieser Typen zeigen, konnten natürlich in einem so wohlfeilen Buche, bei welchem immer eine ganze Reihe von Zeichnungen gleichzeitig auf einen Bogen gedruckt werden mußten, nicht zur Anschauung gebracht werden. Für den betrachtenden Kunstfreund ist dies aber nicht von gar zu großer Wichtigkeit, denn der Bildinhalt ist restlos und die künstlerische Handschrift ist fast restlos in diesen Nachbildungen erhalten, und darauf kommt es doch schließlich für den Kunstfreund am meisten an. Auch die, freilich stark verkleinerten, Bildniszeichnungen lassen doch bei dem relativ großen Format, das wir wählen durften, noch annähernd die monumentale Wirkung der Originale erkennen.

Es wäre nun noch darauf einzugehen, weshalb die Zeichnungen Dürers, ebenso wie diejenigen Hans Holbeins d. J. und anderer deutscher Künstler des sechzehnten Jahrhunderts für uns von größerer Bedeutung sind, als etwa die Mehrzahl der Zeichnungen der italienischen Künstler der Renaissance. Bei letzteren war die Zeichnung hauptsächlich Mittel zum Zweck; sei es, daß sie angewendet wurde, um einen künstlerischen Eindruck vor der Natur zu gelegentlich späterer Verwendung für ein großes Werk der bildenden Kunst festzuhalten, sei es, daß Landschafts-, Figuren- und Bewegungsstudien gemacht wurden, um Klarheit zu gewinnen für einzelne Partien oder Figuren eines Gemäldes oder eines Werkes der graphischen Kunst. Scheidet auch bei solchen Zeichnungen die Wirkung der künstlerischen Persönlichkeit und der Einfluß der künstlerischen Einbildungskraft nicht ganz aus, so ist dies bei derartigen Blättern doch in viel beschränkterem Maße der Fall, als bei denen der deutschen Künstler, die als Selbstzweck entstanden. Bei den einem bestimmten Zwecke dienenden „Studien" mußte es Aufgabe des Künstlers sein, mit der größten Objektivität die Natur darzustellen, um dem fertigen Werke, für das solche Studie benutzt wurde, ein möglichst hohes Maß von Naturwahrheit zu geben. Das gilt, soweit Figuren in Frage kommen, besonders von der anatomischen, und soweit Landschaften in Frage kommen, von der perspektivischen Richtigkeit des Erschauten und Dargestellten. Natürlich fehlen in dem Werke Dürers auch solche Zeichnungen nicht. Ja manche seiner berühmtesten Blätter gehören in diese Kategorie. Es sei nur an die Gewandstudien, an die Studien nach Händen und Füßen, an die kleinen Naturausschnitte (Rasenstücke, Blumen), an die Tierstudien und dergleichen erinnert, die in den bekannteren Dürerbüchern besonders gerne nachgebildet wurden, um zu zeigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit Dürer der Natur gegenübertrat, wo auch ihm die Zeichnung Mittel zum Zwecke war. Gerade diese, ohnedies am meisten bekanntgewordenen Zeichnungen Dürers wurden in vorliegendem Buche nur wenig berücksichtigt, denn es ist nicht Aufgabe des Werkes, den Künstler bei der Arbeit zu zeigen, sondern wir wollen in der Hauptsache diejenigen seiner Zeichnungen, die als fertige Werke seiner Kunst betrachtet werden können und die den Kunstschatz, den wir in seinen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten besitzen, wesentlich ergänzen, einem großen Kreise zugängig machen. Deshalb war auch ausschließlich der Bildinhalt für die Aufnahme in dieses Werk ausschlaggebend, und ausschlaggebend war ferner die Rücksicht darauf, ob mit den Mitteln der Technik, die für ein so wohlfeiles Werk angewendet werden konnte und mußte, sich jedes Blatt, das seinem Inhalt nach für uns in Frage kam, auch so gut reproduzieren ließ, daß die Nachbildung dem Original genügend nahegebracht werden konnte, um dem Beschauer einen künstlerischen Genuß zu vermitteln. Der Zweck dieses Buches und die technischen Möglichkeiten beschränkten mithin zunächst die Auswahl. Dann wurde diese

Auswahl naturgemäß beschränkt durch die Zahl, die im Rahmen eines solchen Werkes gegeben werden kann. Ich hoffe aber, daß, unter Berücksichtigung dieser einschränkenden Gründe, es mir gelungen ist, das Bedeutendste in diesem Buche zu vereinigen, was uns an Zeichnungen Dürers erhalten ist, jedenfalls aber nur wirklich Bedeutendes.

In der Einleitung zu einer Ausgabe von Ludwig Richters Zeichnungen, die ein Gegenstück zu diesem Buche und den ersten Band dieser Serie von Nachbildungen der Handzeichnungen bedeutender deutscher Künstler bildet, habe ich, besonders im Hinblick auf die neuere Kunst, den Unterschied im Wesen der deutschen Kunst und der modernen romanischen Kunst in die Formel zusammengefaßt, daß das Werk des deutschen Künstlers ein Seelenerlebnis darstellt, das des modern-romanischen Künstlers ein Sinnenerlebnis. Da wir in Albrecht Dürer den bedeutendsten Vertreter deutscher Kunst sehen, auf dessen Werke alles das, was über das Wesen deutscher Kunst im eben zitierten Buche von mir gesagt wurde, in besonderem Maße angewendet werden kann, sei es mir erlaubt, einfach auf die dort gegebenen Ausführungen zu verweisen, ohne sie zu wiederholen. Es darf wohl angenommen werden, daß Freunde deutscher Kunst, die dieses Dürerbuch erwerben, auch den Wunsch haben werden, die Nachbildungen von Richters Zeichnungen zu besitzen. So mag man denn nachlesen, was daselbst des weiteren über das Wesen deutscher Kunst zum Unterschiede von der Kunst des romanischen Auslandes ausgeführt wurde.

Werke, die der spiegelnden oder selbstschaffenden Einbildungskraft des Künstlers, die gemeinhin mit dem Fremdwort Phantasie bezeichnet wird, entsprangen, sind naturgemäß stets der Reflex eines solchen Seelenerlebens. Werke, in denen der Künstler sich bemüht, die Dinge möglichst getreu mit einem großen Aufwand von Kunstfertigkeit und Geschmack wiederzugeben, wie sie ihm als optisch interessante Probleme erscheinen, sind Wiedergaben des reinen Sinnenerlebens. Der Künstler, der zu gestalten sucht, was in ihm ist, wird den Geist der Dinge — das ist z. B. im Bildnis die Seele des Menschen, in der Landschaft ihren Stimmungsgehalt, der auf das Gemüt des Menschen wirkt — wiederzugeben suchen. Dem Künstler dagegen, dem es auf die vollkommenste technische Darstellung der ihn interessierenden Bewegungs- und Farbenprobleme und dergleichen ankommt, wird die äußere Form der Dinge die Hauptsache sein. Daß Albrecht Dürer in diesem Sinne unbestritten ein Hauptvertreter des Künstlertypus ist, der all die charakteristischen Züge aufweist, in denen wir die ausschlaggebenden Merkmale deutschen Kunstwesens sehen, braucht nach dem, was in den einleitenden Worten über Art und Inhalt seiner Zeichnungen gesagt wurde, nicht noch besonders bewiesen zu werden. Gerade an seinen Werken kann erkannt werden, was hier theoretisch mit Worten über das Kunstwerk als Seelenerlebnis gesagt wurde. Wir werden freilich im weiteren Verlauf dieser Ausführungen noch manchmal Gelegenheit haben, darauf zurückzugreifen, doch ist es gut, wenn der Leser, schon ehe wir an die Betrachtung der Dürerschen Zeichnungen im einzelnen gehen, selbst die Überzeugung gewonnen hat, daß Dürersche Kunst nur aus diesem Gesichtspunkt betrachtet werden will und soll, und es steht zu hoffen, daß Dürers Kunst auch dem Beschauer so wieder zu einem Seelenerlebnis werde.

Wir haben ein Werk von Albrecht Dürer, in welchem er eigentlich weit hinaus zu gehen scheint über die Grenzen des mit den Mitteln der bildenden Kunst Darstellbaren; ein Werk, in welchem er zur Anschauung bringt, was mit dem leiblichen Auge nie und nirgends erschaut werden kann, was sich vielmehr nur dem inneren Auge des Künstlers durch die Stärke seiner freischaffenden Einbildungskraft offenbart. Dieses Werk ist die im Jahre 1498 unter dem Titel „Die heimliche Offenbarung Johannes" erschienene Folge von 15 Holzschnitten. Was in großartiger Phantastik der Seher auf Patmos vor vielen Jahrhunderten mit geistigem Auge erschaut, und was dem gewöhnlichen Sterblichen kaum vorstellbar, geschweige denn darstellbar erscheint, das hat Albrecht Dürer alles mit seinem geistigen Auge in Bildern gesehen, und es ist ihm gelungen, uns das Erschaute glaubhaft in Werken seiner Hand widerzuspiegeln. Es wurde in den einleitenden Worten gesagt, daß alle große Kunst eine Art Offenbarung sei, indem sie Dinge gestaltet, die wie im wachen Traum vor dem geistigen Auge des Künstlers erscheinen, geboren aus sich selbst oder hervorgerufen durch einen mächtigen Anstoß von außen, im vorliegenden Falle durch die Beschäftigung mit der gewaltigen Offenbarungsdichtung des Sehers von Patmos. Wie nahe sich bei Dürer das wirkliche Traumleben mit solch wachem Träumen, d. h. mit solch künstlerischer Offenbarung berührt, davon haben wir in seinem schriftlichen Nachlasse ein lehrreiches Beispiel. Im Jahre 1525 berichtet er uns über ein Traumgesicht folgendermaßen:

„Im 1525 Johr nach dem Pfingstag zwischen dem Mittwoch und Pfingstag (7./8. Juni) in der Nacht im Schlaf hab ich dies Gesicht gesehen, wie viel großer Wassern van Himmel fielen. Und das erst traf das Erdrich ungefähr 4 Meil van mir mit einer sölchen Grausamkeit mit einem ubergroßem Rauschen und Zersprützen und ertränket das ganz Land. In solchem erschrak ich so gar schwerlich, daß ich doran erwachet, eh dann die andern Wasser fielen. Und die Wasser, die do fieln, die warn fast groß. Und der fiel etliche weit, etliche näher, und sie kamen so hoch herab, daß sie im Gedunken (scheinbar) gleich langsam fieln. Aber do das erst Wasser, das das Erdrich traf, schier herbeikam, do fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, Wind und Brausen, daß ich also erschrak, do ich erwacht, daß mir all mein Leichnam zittret und lang nit recht zu mir selbs kam. Aber do ich am Morgen aufstund, molet ich hie oben, wie ichs gesehen hätt. Gott wende alle Ding zum besten.
Albrecht Dürer."

Wer denkt beim Lesen dieser Worte nicht an das gewaltige Blatt aus der Offenbarung Johannes, zu welchem Dürer der Text zur Eröffnung des fünften und sechsten Siegels den Anstoß gab. Daselbst heißt es: „Und siehe, da ward ein großes Erdbeben, und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und der Mond ward wie Blut. Und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, gleich wie ein Feigenbaum seine Feigen abwirft, wenn er vom großen Wind bewegt wird."

Was gewöhnliche Sterbliche nur im Traum erleben, das erlebt, wie wir hieraus sehen, der Künstler, bei dem das Schalten und Walten der Einbildungskraft nicht in dem Maße den Hemmungen der Alltäglichkeit unterliegt wie beim Durchschnittsmenschen, auch in wachem Zustande. Und ist er ein Großer in seiner Kunst, so weiß er es auch anderen durch die Werke seiner Hand mitzuteilen.

In einer Zeit, in der die leidige deutsche Verkleinerungssucht des Eigenen und Bewunderung des Fremden uns das Wirken der Einbildungskraft in den Offenbarungen deutscher Kunst beinahe als etwas Unkünstlerisches verketzern möchte und in der von vielen die vollkommenste Beherrschung des Handwerklichen in der Kunst schon als höchste Kunstleistung betrachtet wird, muß auf solche Dinge immer wieder hingewiesen werden, um an großen Beispielen zu zeigen, mit welchem Rechte wir als Nachkommen großer Meister der Vergangenheit auch heute noch das Wesen solcher deutscher Kunst hochhalten, ohne deshalb ungerecht sein zu müssen gegen das andersartige Wesen in der Kunst fremder Völker.

Es ist nicht Absicht dieses Buches, kunstwissenschaftliche Belehrungen zu geben, oder an den Nachbildungen von Dürers Zeichnungen planmäßig die Entwicklung von Dürers Stil zu zeigen. Der Fachmann, der die sachlich und zeitlich geordneten Nachbildungen dieser Ausgabe durchblättert, wird freilich auch so ziemlich alles finden, was ihm für Studien in solcher Richtung wertvoll ist. Dem kunstfreudigen Laien aber, für den diese Ausgabe bestimmt ist, wollen wir nur große Werke eines großen Künstlers zum künstlerischen Genießen darbieten. Alles Philologische liegt den Absichten, die zur Herausgabe dieses Buches geführt haben, fern. Da nun aber erfahrungsgemäß der Genuß ein größerer ist, wenn der Betrachter von dem Schöpfer des Werkes soviel weiß, daß er das Werk zu seinem Meister in Beziehung setzen kann, wenn es ihm gleichzeitig erzählt von seinen Lebensschicksalen, von seinen seelischen Erlebnissen und seelischen Kämpfen und von dem Ringen um den Fortschritt in seiner Kunst, so wollen wir im nachfolgenden uns Rechenschaft darüber geben, was uns Dürers Zeichnungen etwa von seinem Leben und Werden erzählen. Auf solche Weise wird der große Meister gewissermaßen selbst ausdeutend hinter seinen Werken stehen.

Es darf wohl vorausgesetzt werden, daß jedem, der sich entschließt sich eine Ausgabe von Dürers Zeichnungen anzuschaffen, auch die übrige Kunst Albrecht Dürers nicht unbekannt ist, und daß er das Nötigste von seinem Leben weiß, um den nachfolgenden Ausführungen folgen zu können. Soweit dies nicht der Fall ist, kann solche Kenntnis leicht nachgeholt werden. Wir besitzen eine ganze Reihe guter Bücher über Dürer. Am meisten möchte ich demjenigen, der schnell und eingehend Belehrung in dieser Hinsicht sucht, den von Valentin Scherer herausgegebenen Dürerband der „Klassiker und Kunst" empfehlen. Die kurz gehaltene Einleitung dieses Buches sagt das Notwendigste über Dürers Leben und seine künstlerische Entwickelung; die auf nahezu vierhundert Seiten gegebenen Abbildungen seiner Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte geben dabei aber das Wichtigste für den Belehrungssuchenden, nämlich einen vollständigen Überblick über sein künstlerisches Schaffen, mit Ausnahme der Zeichnungen, die ja dieses Buch ergänzend darbietet. Ich will deshalb nur ganz kurz, durch Angabe der Hauptetappen in Dürers Leben, in Erinnerung rufen, was uns gegenwärtig sein muß, um mit Erfolg dem mitzulauschen, was uns Dürers Zeichnungen von dem Meister sagen, der sie geschaffen hat.

Albrecht Dürers Vater, ein Goldschmied mit Vornamen ebenfalls Albrecht, stammte aus Ungarn und war auf der Wanderschaft nach Nürnberg gekommen, wo er sich als Meister niederließ und sich im Jahre 1467 mit Barbara, der Tochter des Goldschmieds Hieronymus Holper, verehelichte, dem er vorher lange als Geselle gedient hatte. Von den achtzehn Kindern, die aus dieser Ehe hervorgingen, aber größtenteils im zarten Alter schon wieder gestorben sind, wurde Albrecht Dürer als zweiter Sohn am 20. Mai 1471 geboren. Sein Pate war der Nürnberger Buchdrucker Anton Koberger, bekannt durch die kostbaren, vielfach mit Holzschnitten illustrierten Bücher, die aus seiner Werkstatt hervorgingen. Auch Michel Wolgemuth, Dürers späterer Lehrer, arbeitete als Zeichner für die Offizin von Koberger. Es ist also anzunehmen, daß Dürer im Hause seines Paten zuerst mit dem Holzschnitt bekannt wurde, und daß auf Eindrücke früherer Kindheit sein Wunsch, selbst ein Maler zu werden und solche Dinge hervorzubringen, zurückzuführen ist. Zunächst aber erlernte er in der Werkstatt seines Vaters das Goldschmiedhandwerk. Im Jahre 1486 willfahrte der Vater seinem Wunsch ein Maler zu werden, und tat ihn, wie gesagt, zu Michel Wolgemuth in die Lehre. Er begann diese Lehre am St.-Andreas-Tag (30. November) 1486 und verblieb in Wolgemuths Werkstatt bis zu Anfang des Jahres 1490. Nach Ostern 1490 ging er auf die Wanderschaft. Sein Ziel war zunächst Kolmar, wo er bei dem Maler und Kupferstecher Martin Schongauer weitere Ausbildung suchen wollte. Der Meister war indessen im selben Jahre bereits gestorben, doch fand er dessen Werkstatt noch vor, die von seinen Brüdern fortgeführt wurde. Einer von Dürers frühesten Kupferstichen „Die Madonna mit der Heuschrecke" ist unter starker Anlehnung an Martin Schongauer in dieser Zeit entstanden und darf als Beweis dafür gelten, daß Dürer in Kolmar sich zuerst dem Kupferstiche zugewendet hat. Seine Wanderung führte ihn weiterhin nach Straßburg und Basel, und wir dürfen, wie nachfolgend weiter begründet werden wird, annehmen, daß er gegen den Abschluß seiner Wanderzeit über die Schweizer

Alpen nach Italien ging und über die Brennerstraße nach Nürnberg zurückkehrte, wo er nach Pfingsten 1494 wieder eintraf. Am St.-Margareten-Tag (7. Juli) des Jahres 1494 verheiratete er sich mit Agnes Frey, der Tochter des Nürnberger Bürgers Hans Frey, die Dürers Vater für den Sohn ausgewählt hatte. Gleichzeitig mit seiner Verehelichung wurde Dürer Meister in Nürnberg. Gegen Ende 1505 unternahm er seine zweite Reise nach Italien und insbesondere nach Venedig, woselbst er bis Anfang 1507 verblieb. Im Jahre 1518 begab er sich, auf Veranlassung des Rats seiner Vaterstadt, zum Reichstage nach Augsburg, woselbst er in nähere Beziehung zu Kaiser Maximilian trat, der ihn schon vorher zur Mitwirkung bei der Illustrierung der seiner Initiative entsprungenen Werke herangezogen hatte. Am 12. Juli 1520 trat er in Gesellschaft seiner Frau eine Reise nach den Niederlanden an und hielt sich dort besonders in Antwerpen auf. Am 15. Juli 1521 kehrte er wieder nach Nürnberg zurück. Die Theorie der Künste hat Dürer zeit seines Lebens viel beschäftigt. Diesen theoretischen Studien verdanken wir mehrere Werke, die er in seinen letzten Lebensjahren herausgab. Er starb am 6. April 1528.

Daß Dürer in gleicher Weise die Malerei und die graphischen Künste pflegte, ist bekannt. Auch kunstgewerbliche Entwürfe besitzen wir von seiner Hand. Immerhin aber ist seine kunstgewerbliche Tätigkeit von untergeordneter Bedeutung. Gleich Leonardo da Vinci beschäftigte er sich auch mit der Befestigungslehre und gab im Jahre 1527 ein Buch über diesen Gegenstand heraus unter dem Titel „Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken".

Eine besonders große Gruppe in Dürers Gesamtkunstwerk sind die Bildnisse. Wir besitzen solche von ihm in allen Techniken, d. h. sowohl gemalte, als solche in Kupferstich, Holzschnitt und besonders zahlreich unter seinen Zeichnungen. Wir wollen im nachfolgenden die Bildnisse und die anderen Zeichnungen seiner Hand gesondert betrachten. Demgemäß sind auch in den Nachbildungen dieses Buches die Bildnisse als eine besondere Gruppe vorangestellt. Im allgemeinen ist in der Anordnung der Zeichnungen in diesem Werke, sowohl im Bildnisteil wie in der zweiten Abteilung, die chronologische Reihenfolge eingehalten. Aus technischen Gründen war es allerdings nicht möglich, in dieser Beziehung konsequent zu verfahren; denn, da Wert darauf gelegt werden mußte, bei Wahl der Druckfarbe für die einzelnen Druckbogen den Originalen möglichst nahezukommen, mußten wir Zeichnungen, die in der Technik einander ähnlich sind, zu gemeinsamen Druckformen vereinigen, und das wurde Veranlassung, daß die Zeitfolge gelegentlich unterbrochen werden mußte. So kommt es auch, daß zwei Zeichnungen bildmäßigen Charakters, die eigentlich in die zweite Abteilung gehören (Nr. 57 und 52), gegen Ende des Bildnisteiles untergebracht wurden, weil sie mit der gleichen Farbe wie die Bildnisse des betreffenden Bogens gedruckt werden mußten.

Die früheste Zeichnung, die wir von Albrecht Dürer besitzen, ist ein Selbstbildnis vom Jahre 1484 (Bild S. 25). Er stand also damals im Alter von 13 Jahren. Diese Zeichnung hat er sein ganzes Leben lang selbst im Besitz gehabt. Das können wir aus zwei Anzeichen schließen. Erstens hat er in späteren Jahren die Beischrift hinzugefügt, die in neuhochdeutscher Form lautet: „Das habe ich aus einem Spiegel nach mir selbst conterfeit im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war". Aus dieser Bemerkung geht zunächst hervor, daß er jahrelang selbst im Besitze dieser Zeichnung war. Aus dem Umstand aber, daß sich jetzt dieses Blatt in der Albertina in Wien befindet, unter denen, die Kaiser Rudolf II. von der Nürnberger Patrizierfamilie Imhoff erwarb, die sie ihrerseits nach Dürers Tode von seiner Witwe mit seinem ganzen Nachlaß an Zeichnungen erworben hatte, geht hervor, daß die Zeichnung auch bis zu seinem Tode in Dürers Besitz war. Wir ersehen daraus, daß er dieses Blatt selbst hoch schätzte, denn nur verhältnismäßig ganz weniges aus seiner Frühzeit hat er einer so liebevollen Aufbewahrung wert gehalten. Als Arbeit eines Dreizehnjährigen zeigt das Blatt denn auch schon ein ganz erstaunliches Können. Vor allen Dingen beweist es, wie sich der Knabe bemühte, sich streng an die Natur zu halten. Während er in den freien Kompositionen seiner Frühzeit im Geschmack seiner Zeit arbeitete, für den der knittrige gotische Faltenwurf der Gewänder charakteristisch ist, sehen wir auf diesem Bilde durchaus der Natur entsprechend, die Falten des Gewandes, wie sie ihm der Spiegel zeigte.

Im Anschluß an dieses Selbstbildnis geben wir zunächst unabhängig von der sonst eingehaltenen Reihenfolge der Blätter einige weitere Familienbildnisse. Ein weiteres Selbstbildnis von Dürer (Seite 28) wird in der Universitätsbibliothek zu Erlangen bewahrt. Verschiedene Kunstforscher weisen dieses Blatt den Jahren 1487 oder 1491 zu. Die letzte Annahme dürfte die richtige sein, und zwar sprechen dafür folgende Gründe. Auf der Rückseite dieses Blattes findet sich eine stark an Martin Schongauer erinnernde Zeichnung einer heiligen Familie (abgebildet auf Seite 64 dieses Buches). Wir dürfen annehmen, daß es sich auch hier um eine freie Kopie nach Schongauer handelt, wie ja auch Dürer in den späteren Jahren noch es nicht unter seiner Würde hielt, seine Hand durch Kopieren nach anderen Meistern, die ihn interessierten, zu üben. Bekannt sind seine Zeichnungen nach Radierungen des Andrea Mantegna. Unter diesem Selbstbildnis Dürers finden wir die Bezeichnung „Martin Schön conterfeit" von fremder Hand beigefügt. „Martin Schön" ist eine oft vorkommende Bezeichnung für den Maler und Kupferstecher Martin Schongauer. Es darf also angenommen werden, daß der Schongauersche Charakter der Zeichnung auf der Rückseite dieses Bildnisses den Besitzer des Blattes im sechzehnten Jahrhundert veranlaßt hat, in dieser Zeichnung ein Bildnis des Kolmarer Meisters zu sehen und sie entsprechend zu bezeichnen. Jedenfalls dürfen wir aus diesem Umstande schließen, daß das Bildnis während Dürers Aufenthalt in Kolmar entstanden ist und uns den Künstler darstellt, wie er zur Zeit seiner Wanderschaft aussah.

Als ein drittes gezeichnetes Selbstbildnis haben wir auf Seite 45 die Studie zu der Figur, in der sich Dürer selbst auf dem Mittelbild des Altars, den er für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller gemalt hat, verewigte. Dieses Altarbild, über dessen Entstehung wir auch aus den uns erhaltenen Briefen Dürers eingehend unterrichtet sind, entstand im Jahre 1508. Es zeigt uns also den Meister

im Alter von 37 Jahren. Wir besitzen aus der Zeit, die zwischen diesem und dem auf Seite 32 wiedergegebenen gezeichneten Selbstbildnis aus der Zeit der Wanderschaft liegt, noch drei gemalte Selbstbildnisse des Künstlers. Ein solches vom Jahre 1493, das er wohl von der Wanderschaft — und wir dürfen annehmen aus Italien — nach hause geschickt hat, als sein Vater für ihn um die Agnes Frey warb. Dieses Gemälde wird zurzeit in der Sammlung von Leopold Goldschmidt in Paris bewahrt. Es schließt sich an das Selbstbildnis von 1498 im Pradomuseum zu Madrid. Das Bild von 1493 zeigt uns noch einen jungen bartlosen Mann, während das eben genannte schon den bekannten Dürertypus zeigt, der uns durch das dritte dieser gemalten Selbstbildnisse vom Jahre 1500 (München, Alte Pinakothek) geläufig geworden ist. Beide zeigen uns Dürer mit dem sorgfältig gekräuselten lang herabwallenden Haar und dem kurz gehaltenen Vollbart. Die vorliegende Zeichnung von 1508 zeigt auch im wesentlichen denselben Typus, nur trägt Dürer auf dieser Zeichnung den Bart länger als auf den beiden gemalten Selbstbildnissen. Auch sonst liebt es Dürer, sich persönlich auf seinen Bildern zu verewigen, sei es nun, daß er, wie z. B. auch auf dem Gemälde „Die Marter der zehntausend Christen" (Wien, Hofmuseum) sich gewissermaßen als Zuschauer der dargestellten Szene dem Bilde einfügt, oder daß er einer der Hauptfiguren seine Züge leitet, wie z. B. auf dem Bild „Die Anbetung der Könige" vom Jahre 1504 in den Uffizien zu Florenz, oder auf dem Kupferstich „Der verlorene Sohn". Auch für seine Christusdarstellungen hat er oft die eigenen Züge frei benutzt. Das letzte Bildnis Dürers, das wir besitzen, ist ein im Jahre 1527, also zwei Jahre vor seinem Tode entstandener Holzschnitt, der ihn demnach im Alter von 56 Jahren darstellt; es ist nicht mehr das versonnene, träumerische Gesicht, das uns die Bildnisse aus seinen besten Mannesjahren zeigen, sondern ein kraftvoller Männerkopf mit scharf dreinschauenden Augen. Auch Haar- und Barttracht ist anders als in den früheren Bildern. Nun besitzen wir noch eine Bildniszeichnung von ihm (in der Bremer Kunsthalle), von der man annimmt, daß sie aus seinem letzten Lebensjahre stamme, denn er bezeichnet darauf die Stelle seines Leidens, das ihm den Tod brachte. Nun steht aber fest, daß der Keim zu diesem Leiden schon während der niederländischen Reise gelegt wurde. Diese Zeichnung zeigt die gewohnten Züge und die gewohnte Haar- und Barttracht. Entweder muß man also die Entstehung der Bremer Zeichnung weiter zurückverlegen, was mir das richtigste scheint, oder annehmen, daß die veränderte äußere Erscheinung, wie sie der Holzschnitt zeigt, nur eine vorübergehende Phase war. Das Holzschnittbildnis wurde nach Dürers Tod als Erinnerungsblatt von dem Nürnberger Formschneider Wolff-Drechssel unter Zufügung eines Lobgedichtes neu gedruckt. Während die zu Dürers Lebzeiten vom Holzstock gezogenen Drucke das sprechende Wappen zeigen, das er sich selbst zulegte neben dem ihm vom Kaiser Max verliehenen Künstlerwappen, nämlich eine offenstehende Doppeltür (Dürer = Thürer) und in dieser Tür die Jahreszahl 1527 mit dem bekannten Monogramm darunter, ist bei den späteren Drucken mit dem Lobgedicht Monogramm und Jahreszahl aus dem Holzstock herausgeschnitten. Wir geben im Texte eine Abbildung dieses Holzschnittes, um neben den drei gezeichneten Bildnissen auch noch abschließend ein solches aus dem Lebensende des Künstlers zu zeigen. Hierbei haben wir eine Kompilation aus beiden Ausgaben des Holzschnittes vorgenommen, indem wir den Holzschnitt mit dem unveränderten Künstlerzeichen abbilden, aber die späterhin hinzugekommene Überschrift und das kulturgeschichtlich nicht uninteressante Lobgedicht beifügten.

Eines der ergreifendsten Bildnisse von Dürers Hand (Bild S. 26) ist das seiner Mutter aus dem Jahre 1514. Das Bild ist kurz vor dem Tode der Mutter entstanden, denn noch im selben Jahre verschied sie. Aus der Beischrift, die der Künstler darauf gesetzt hat, ersehen wir, daß sich auch dieses Bildnis zum mindesten längere Zeit in seinem Besitz befunden hat. Sofort nach Beendigung der Zeichnung schrieb er darauf: „Das ist Albrecht Dürers Mutter, die war alt 63 Jahr." Schon aus dem Duktus der Schrift und der Farbe der Tinte geht hervor, daß die zweite Hälfte der Bezeichnung später hinzugefügt wurde. Sie lautet: „und ist verschieden im 1514 Jahre am Erchstag vor der Kreuzwoche (Dienstag, den 16. Mai) um zwei Uhr nachts." Hieraus ist ersichtlich, daß auch dieses Bildnis, wie es aus Gründen der Pietät selbstverständlich erscheint, in seinem Besitz verblieb. In den Besitz des Kaisers Rudolf ging es mit der übrigen Hinterlassenschaft Dürers an Zeichnungen, die Willibald Imhof von der Witwe des Künstlers erworben hatte, nicht über. Wir besitzen außerhalb dieser Erwerbungen Kaiser Rudolfs, die meist die Albertina bewahrt, auch andere Zeichnungen Dürers, die nachweislich (ein Inventar der Imhofschen Kunstsammlung ist uns erhalten) im Imhofschen Besitz sich befunden haben. Ein Beweis, daß Teile des Imhofschen Kunstbesitzes schon vor dem Ankauf durch Kaiser Rudolf II. in andere Hand gegangen sein müssen.

Die ergreifende Sprache dieses Bildnisses der Mutter werden wir noch besser verstehen, wenn wir uns in Erinnerung rufen, was Dürer in seinen auf uns gekommenen Schriften über seine Mutter gesagt hat:

„Nun sollt ihr wissen, daß im Jahr 1513 an einem Erchtag vor der Kreuzwochen (26. April) mein arme elende Mutter, die ich zwei Johr noch meines Vaters Tod zu mir nahm, die do ganz arm was, in mein Pfleg, nochdem sie 9 Johr was bei mir gewest, an eim Morgen fruh jähling also tödtlich krank ward, daß wir die Kammer aufbrachen, dann wir sunst, so sie nit aufkunnt than, nit zu ihr kunnten. Also trug wir sie herab in ein Stuben, und man gab ihr beede Sakrament. Dann alle Welt meinte, sie sollt sterben. Dann sie hätt kein gesunde Zeit nie noch meines Vaters Tod, und ihr meinster Gebrauch was viel in der Kirchen, und strofet mich allweg fleißig, wo ich nit wol handlet. Und sie hätt allweg meing und meiner Brüder groß Sorg vor Sünden, und ich ging aus oder ein, so was allweg ihr Sprichwort: geh in dem Nomen Christo. Und sie thätte uns mit hohem Fleiß stetiglich heilige Vermahnung, hätt allweg große Sorg für unser Seel. Und ihre gute Werk und Barmherzigkeit, die sie gegen Jedermann erzeigt hat, kann ich nit genugsam anzeigen und ihr gut Lob. Diese mein fromme Mutter hat 18 Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel andre schwerer merklicher

krankheit, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Worte, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie nie rochselig gewest. Van dem an dem vorbestimmten Tag, als sie krankt ist worden, über ein Johr, do man zahlt 1514 Johr, an einem Erchtag, was der 17. Tag im Maien, zwo Stund vor Nacht ist mein frumme Mutter Barbara Dürerin verschieden christlich mit allen Sakramenten, aus pästlichem Gewalt von Pein und Schuld geabsolvirt. Sie hat mir och vor ihren Segen geben und den gottlichen Fried gewünst mit viel schöner Lehr, auf daß ich mich vor Sünden sollt hüten. Sie begehrt auch vor zu trinken Sant Johanns Segen, als sie dann thät. Und sie forcht den Tod hart, abr sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach. Dann sie fordret das Weichwasser, und hätt doch vor lang nitt geredt. Also brachen ihr die Augen. Ich sach auch, wie ihr der Tod zween groß Stoß ans Herz gab, und wie sie Mund und Augen zuthät und verschied mit Schmerzen. Ich betet ihr vor. Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig. Item ihr meinst Freud ist allweg gewest, von Gott zu reden, und sach gern die Ehr Gottes. Und sie was im 63. Johr, do sie starb. Und ich hab sie ehrlich noch meinem Vermögen begehn lassen. Gott der Herr verleich mir, daß ich auch ein seligs End nehm, und daß Gott mit seinem himmlischen Heer, mein Vater, Mutter und Freund zu meinem End wöllen kummen, und daß uns der allmächtig Gott das ewig Leben geb, Amen. Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt."

Für den Seelenkundigen steht in dem Gesicht der Mutter, wie es uns Dürer in dieser Zeichnung erhalten hat, viel von dem zu lesen, was der Sohn so ergreifend von ihr zu berichten weiß.

Als nächstwichtiges Bild aus Dürers Familie findet sich auf Seite 29 eine Zeichnung aus Dürers Skizzenbuch von der niederländischen Reise, darstellend seine Frau Agnes, mit der Beischrift „Auf dem Rhein mein Weib bei Boppard". Neben ihr das Bildnis eines jungen Mädchens mit der Beischrift „Kölnisch gepent" (d. h. kölnisch Gebände, soviel wie Kopfputz). Aus der Beischrift und aus der Haltung der Figur sehen wir, daß es sich hier um eine Zeichnung handelt, die Dürer im Juli 1520 während der Fahrt rheinabwärts auf dem Rheinschiff gefertigt hat. Es muß ein kleines Schiffchen gewesen sein, in dem er fuhr. Seine Frau stützt den linken Arm auf den Bord des Schiffes und sieht nach links hinaus in die schöne Rheinlandschaft. Das anmutige kleine Mädchen, wohl eine zufällige Reisegesellschaft auf dem Rheinschiff, sitzt neben ihr auf der Bank des Schiffes am anderen Bord und schaut ebenso interessiert nach dem anderen Rheinufer hinüber. Ihnen gegenüber auf der Bank haben wir uns den Künstler mit dem Skizzenbuch auf dem Knie vorzustellen. Hauptsächlich reizte es ihn wohl, das anmutige Mädchen mit seiner malerischen Tracht im Skizzenbuch zu erhalten, so daß er das Auge längere Zeit von der Landschaft abwandte, um sich die Erinnerung an das so rührend naiv dreinschauende Menschenkind zu erhalten. Die Gattin, die zu zeichnen er ja sonst mannigfach Gelegenheit hatte, nahm er bei dieser Gelegenheit wohl nur mit in den Kauf. Es wird uns berichtet, daß Frau Agnes eine strenge Hausfrau war, die es nicht gerne sah, wenn ihr Gatte nach anderer Weiblichkeit das Auge wandte. Rücksicht auf diese weibliche Empfindlichkeit war es wohl, wenn Dürer aus der Not eine Tugend machte und neben dem lieblichen Mädchenantlitz, das ihn reizte, auch das Bildnis seiner Frau auf dieser Rheinfahrt festhielt.

In den Zeichnungen Seite 27 und 30 vermutet die Kunstwissenschaft ebenfalls Bilder aus Dürers Familie, und zwar in ersterer Dürers Schwägerin Katharina Zinnerin, geborene Frey, gezeichnet im Jahre 1503, in der zweiten deren Tochter, gezeichnet im Jahre 1515. Auf Seite 52 geben wir ein anderes weibliches Bildnis wieder, in dem ebenfalls die Schwägerin, diesesmal im späteren Alter, vermutet wird.

Als letztes der hier wiedergegebenen Familienbilder ist noch das im Jahre 1514 entstandene Bildnis von Dürers Bruder Andreas (Seite 32) zu erwähnen. Der Bruder war als Goldschmied dem Berufe des Vaters gefolgt. Er war geboren im Jahre 1484, stand also zur Zeit, als dieses Bildnis gezeichnet wurde, im 30. Lebensjahr. Wir besitzen von Dürers Hand noch eine ganz ähnliche Darstellung seines Bruders aus dem Jahre 1516 auf der Radierung mit den fünf Figurenstudien. Das in der Zeichnung bartlos dargestellte Gesicht zeigt in der Radierung einen Vollbart. Im übrigen ist die Haltung so ähnlich, daß fast angenommen werden kann, daß diese Zeichnung als Vorbild für die Figur in der Radierung benutzt wurde.

Was in der Einleitung von dem Anteil der künstlerischen Einbildungskraft auch bei der Gestaltung des Bildnisses gesagt wurde, gilt von Dürers Bildnissen in ganz besonderem Maße. Es kam ihm nicht so sehr darauf an, eine objektiv genaue Zeichnung der dargestellten Personen zu geben, wie sie in dem Moment, da der Stift des Künstlers sie festhielt, gerade dem Auge sich darbot, sondern er wollte immer den Menschen darstellen, wie er ihn sah, d. h. also unter Betonung dessen, was ihm für Art und Wesen des Dargestellten besonders charakteristisch erschien. Das erkennen wir, wenn wir Bildnisse von Dürers Hand mit solchen der gleichen Personen von der Hand anderer zeitgenössischer Künstler vergleichen. Wenn wir z. B. das Bildnis Melanchthons, das wir in Kupferstich von Dürer besitzen, oder das Bildnis Friedrichs des Weisen, das er ebenfalls in Kupfer gestochen hat, zu welchem Stiche aber außerdem noch die nach dem Leben gefertigte Zeichnung (Seite 54 abgebildet) erhalten ist, mit den Bildnissen der gleichen Persönlichkeiten von der Hand Lucas Cranachs vergleichen, so wird dieser Unterschied besonders deutlich. Wir erkennen daraus, daß das künstlerische Bildnis die Persönlichkeit des Porträtierten gesehen durch ein Temperament darstellt. Lucas Cranach war, besonders in seinen späteren Jahren, der biedere Wittenberger Bürger und betriebsame kunstfertige Malermeister, der mit einer großen Werkstatt schlecht und recht die Aufträge bewältigte, die ihm so zahlreich zukamen. Er hatte dabei einen besonderen Blick für das Idyllische in der Natur und im Leben. So erscheinen uns seine Bildnisse denn auch meist im geistigen Gewand der Alltäglichkeit. Es sind lebensvolle Figuren, wie wir ihnen damals täglich auf der Straße begegnen konnten, ohne daß solche Bildnisse

von Cranachs Hand gerade das geistig Bedeutende seiner Vorbilder zum Ausdruck bringen. Ganz anders bei Dürer. Die äußere Ähnlichkeit mag bei ihm oft Schaden gelitten haben zugunsten des geistig Bedeutenden, das er in seine Bildnisse hineinlegte, wo er es eben mit Menschen zu tun hatte, die ihm bedeutend erschienen und verehrungswürdig waren. Ähnliches wie bei den Bildnissen Melanchthons und Friedrichs des Weisen können wir feststellen bei dem Bildnis des Kaisers Maximilian. Wir besitzen das Bildnis des Kaisers von ihm zweimal in Öl gemalt, im Hofmuseum zu Wien und im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, beide aus dem Jahre 1519, und zweimal in Holzschnitt. Auch der Holzschnitt entstand in diesem Jahre. Alle diese Bildnisse gehen zurück auf die Zeichnung, die Dürer im Jahre 1518 zu Augsburg nach dem Leben fertigte (Seite 43). Vergleichen wir Dürers Bildnis des Kaisers z. B. mit dem Kupferstichbildnis Maximilians von Lucas van Leyden, so finden wir, daß der niederländische Künstler uns den typischen Kopf des Habsburgers mit allen charakteristischen Zügen der habsburgischen Familienähnlichkeit überliefert, während Dürer, der eine große Liebe zum Kaiser gefaßt hatte, auch hier das Geistige im Menschen weit stärker und sinnvoller zum Ausdruck bringt, als sein niederländischer Kunstgenosse.

Wir haben aber auch noch ein Beispiel entgegengesetzter Art in Dürers Bildniskunst. Gemeint ist das Bildnis des Erasmus von Rotterdam, den er auf der niederländischen Reise nach dem Leben gezeichnet hatte, welche Zeichnung wir auf Seite 47 nachgebildet haben. Die Züge dieses Gelehrten sind uns ja hauptsächlich bekannt aus den vielen Bildnissen, die Hans Holbein der Jüngere von Erasmus gemalt hat. Er war ja gewissermaßen der Hofmaler dieses von seiner Bedeutung sehr überzeugten Gelehrten, und wir dürfen annehmen, daß Holbein diese Bildnisse in seinem Auftrag malte und daß Erasmus sie an seine Freunde und Gönner verschenkte. Dürer schätzte den Erasmus nicht so hoch ein. Er sah in ihm, wie wir aus seinen hinterlassenen Schriften wissen, das alte Männchen, also das, was wir heute als den gealterten Stubengelehrten bezeichnen würden. Die Bedeutung, die Erasmus als Gelehrtem zukam, findet sich in der Tat in Holbeins Bildnissen stark widergespiegelt. Der Ausdruck des Denkers ist darin besser zur Geltung gebracht. Erasmus war denn auch, wie uns überkommen ist, gar nicht sehr entzückt, als ihm das Kupferstichbildnis, in welchem Dürer seine Züge festhielt, zu Gesicht kam. Er sah sich darin eben in der Tat als das alte Männchen dargestellt, was seiner Gelehrteneitelkeit wenig schmeichelte.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen über das Wesen Dürerscher Bildniskunst wollen wir wieder der Zeitfolge nachgehen und zu ergründen suchen, was uns die einzelnen hier wiedergegebenen Bildnisse und Figurenstudien, die den Bildnissen gleich zu achten sind, indem sie die individuellen Züge eines Menschen festhalten, von seinem Leben sowie von seiner Art und Kunst zu sagen wissen.

Aus den ersten Jahren seiner Nürnberger Meisterschaft stammt die auf Seite 33 abgebildete Studie eines lautespielenden Engels, die im Jahre 1497 entstanden ist. Der Engel trägt so ausgesprochene, individuelle Züge, daß hier sicher eine Studie nach dem lebenden Modell vorliegt, und zwar nach einem Modell, das Dürer für seinen Zweck besonders geeignet erschien, weshalb er nicht nur Körperhaltung und Gewand festzuhalten suchte, sondern gerade die Züge des Gesichts mit besonderer Sorgfalt in der Zeichnung wiedergab. Für die überkommenen Anschauungen vom Wesen der Engel mutet diese Engelstudie, wie viele Darstellungen der Engel in Dürers Kunst, zunächst fremdartig an. Wir haben uns gewöhnt, in einem Engel immer etwas Liebliches und Gütiges zu sehen, wie schon die bei uns gebräuchlichen Eigenschaftswörter „engelhaft" und „engelschön" zeigen. Bei Dürer dagegen finden wir eine besondere Gruppe der streitbaren Engel. Immer haben seine Darstellungen etwas überzeugend Unwirkliches; trotz der menschlichen Züge, die sie tragen, haben sie nichts Menschengleiches. Alle irdischen Leidenschaften liegen diesen Dürerschen Engeln fern, und sie tragen auch durchaus den Stempel des Geschlechtslosen. Selbst wo sie als strafende und rächende Boten des Herrn auftreten, ist es der edle Zorn und oft der Ausdruck des Furchtbaren, Unerbittlichen, nie aber der Ausdruck niedriger menschlicher Leidenschaft, den er ihnen verleiht, wie er visionär diese Zwischenwesen zwischen Mensch und Gott erschaut hat. Das ist auch eines der vielen Zeichen für seine große Meisterschaft und für das offenbarungsmäßige seiner wie aller großen Kunst. Je nachdem er uns die jubilierenden und freudige Botschaft der Gottheit bringenden Engel darstellt, oder die strafenden, rächenden, gibt er ihnen bei aller Geschlechtslosigkeit im Ausdruck etwas mädchenhaft Zartes, Liebliches, oder etwas oft bis zur Rauheit und Furchtbarkeit gesteigertes Männliches im Ausdruck. Selten ist es, daß er wie in vorliegender Zeichnung einen Engel, der sich einer freundlichen Beschäftigung, wie hier dem Lautespiel, widmet, mit männlich harten Zügen darstellt.

Die Engeldarstellungen Dürers zerfallen in zwei ganz verschiedene Gruppen, die er merkwürdigerweise mitunter nebeneinander auf einem und demselben Bild verwendet. In seinen Frühwerken ist es die überkommene Vorstellung des christlichen Mittelalters, welche uns die Engel in langen wallenden Gewändern schildert. Nachdem die Einwirkung Italiens sich geltend macht, treten daneben die nackten Engelbübchen auf, die sich meist neckischer Beschäftigung hingeben, und die die italienische Renaissance in die neuere bildende Kunst eingeführt hat, indem sie diese Vorstellung von den Genien und Amoretten des Altertums übernahm. Daneben sind bei Dürer sicher auch traditionelle Vorstellungen der Sage, der Legende und des Märchens wirksam gewesen. Es schlummert ja so manches von Generationen her ererbt in unserem Unterbewußtsein und tritt urplötzlich, blitzartig, ungerufen und scheinbar unmotiviert in unseren Vorstellungskreis, meist als plötzliches Produkt der unwillkürlich schaffenden Einbildungskraft angesehen. So hat man bei Dürer, wenn man z. B. die strafenden Gottesboten in den Holzschnitten zur Offenbarung Johannes betrachtet, den Eindruck, als wenn hier altgermanische Traditionen aus dem Unterbewußtsein des Künstlers aufgestiegen wären, und als wenn er die Walküren, die Schlachtjungfrauen aus dem Götterglauben altgermanischer Vorzeit wieder geschaut und versinnlicht hätte.

Aus Dürers Engeldarstellungen wird uns bei genauer Betrachtung auch klar, wie die Vorstellung solcher Boten der Götter — seien es nun die Engel des jüdisch-christlichen Glaubens, oder die Schlachtjungfrauen der germanischen Mythologie — entstanden ist in Zeiten, da jede Religion noch reine Naturreligion, d. h. Vergöttlichung der Naturkräfte war. Das Wetter war dem Menschen in den Jahren der Kindheit des Menschengeschlechts der unmittelbare Ausfluß eines Willens der Gottheit; die Wolken waren die Träger dieses Willens; sie wurden personifiziert. Die schwere Wetterwolke war ein düsterer strafender Bote Gottes. Die leichten Sonnen- oder rosigen Abendwölkchen waren liebliche Genien. Bei den Völkern der Alpenländer finden sich bis in die neueste Zeit hinein solch altgermanische Vorstellungen. In den zarten Wolkenschleiern, die um Bergeshöhe schweben, sehen sie die saligen (seeligen) Fräulein. Auf manchen Bildern Dürers sehen wir, wie sich eine solche Engelgestalt aus einer Wolke entwickelt. Wir sehen den Engelkopf oder auch den Oberkörper des Engels, während die Gestalt nach unten hin in einer Wolke verschwimmt. Fast immer auch sind die Wolken das tragende Element, auf dem die Engel herniedersteigen oder zur Höhe schweben. Oft auch verwendet Dürer nur geflügelte Engelköpfchen, eine Vorstellung, die ihm wohl auch von der Beschäftigung mit italischer Kunst gekommen ist. Wir sollten deshalb eigentlich zu größerer Klarheit bei kunstwissenschaftlicher Betrachtung unterscheiden zwischen Engeln und Putten, indem wir all die amorettenhaften Wesen, die nackten oder halbnackten Engelbübchen, als Putten bezeichnen, denn Engel im Sinne des christlichen Mythos sind diese fröhlichen kleinen Geschöpfe nicht. Wir können uns bei Betrachtung dieser Engeldarstellungen Dürers vorstellen, wie der Meister sinnierend in das Toben des Unwetters oder in die leichten Wolkengebilde des Abendhimmels schaut, und wie sich dem Künstler mehr noch als dem gewöhnlichen Sterblichen phantastische Figuren aus diesen zufälligen Gebilden des Äthers entwickeln. Man vergleiche z. B. den Holzschnitt „Johannes, das Buch verschlingend" aus der Offenbarung Johannes, in welchem solche Gebilde, noch halb Wolke, halb Engel am Himmel schwebend dargestellt sind. Man vergleiche die puttenhaften Engel in dem Gemälde „Das Rosenkranzfest" oder in der „Himmelfahrt Mariä" dem Mittelbilde des Hellerschen Altars, oder in der Darstellung „Die Flucht nach Ägypten" aus der Holzschnittfolge zum Marienleben. In all den eben genannten Darstellungen ist es die Personifizierung freundlicher Abendwolken zu lieblichen Puttengestalten. In allen Himmelfahrtsdarstellungen wandte Dürer fast ausschließlich diese Personifikation an. Eine Himmelfahrt ist sinnlich denkbar nur bei einer Naturstimmung, die uns in die Weite des Himmels hineinsehen läßt, und leichte Sonnen- oder Abendwölkchen sind ja nicht nur das Symbol des Aufsteigens, sondern sie steigen ja wirklich immer weiter in den Äther hinein, wenn sie als Reste eines vergangenen Wetters immer mehr ihrer Auflösung entgegengehen. Deshalb auch bei Dürer der leichtgeflügelte Putto als das Symbol des aufwärtsschwebenden oder aufwärtstragenden Engels. Die Wetterwolke dagegen ist ihm der strafende Bote Gottes, der in weiten den Himmel verdeckenden rauschenden Gewändern zur Erde geflogen oder gestürzt kommt, um mit dem Wetterstrahl, der göttlichen Waffe, die Sünder zu vernichten. Besonders lehrreich sind in dieser Beziehung die Holzschnitte zur Offenbarung Johannes: das sind die Engel mit den energischen, oft grausig furchtbaren männlichen Gesichtern, mit dem Ausdruck der Unerbittlichkeit, die furchtbaren Boten Gottes, die, kein Mitleid kennend, den Willen ihres Herrn an den Sterblichen vollstrecken.

Wenn wir in diesem Sinne Engel und Putten in Dürerscher Kunst unterscheiden, so finden wir Engeldarstellungen in christlich mittelalterlichem Sinne, der anknüpft an die Tradition der altgermanischen Naturreligion, auf Seite 65, 80, 84, 101, 102, 108 und 112 dieses Buches, Darstellungen von Putten, die auf die Genien und Amoretten des klassischen Altertums zurückgehen und die er dem Vorstellungskreise der italienischen Renaissance entnahm, auf Seite 56 und 107 dieses Buches. Besonders bezeichnend für die visionäre Umgestaltung eines phantastischen Wolkengebildes in eine Engelgruppe ist die Eisenradierung Dürers „Das Schweißtuch Christi von einem Engel gehalten" (Bartsch 26). Hier meinen wir die schaffende Phantasie des Künstlers unmittelbar belauschen zu können, wie sich ihr die Wolkengebilde als Engelfiguren darstellen; die großen Wolken als Engel in langen Gewändern, die kleinen als geflügelte Engelköpfchen.

Die Gedanken, die durch diese Engelstudie (Seite 33) angeregt wurden, gaben Veranlassung zu einer Abschweifung und zu Ausführungen, die eigentlich zum Thema der zweiten Hälfte dieses Buches gehören. Wie diese Studie, halb Bildnis, halb Bild, ein Zwischenglied bildet zwischen den beiden Gruppen von Zeichnungen, die wir in diesem Buche wiedergeben, also zwischen den Bildnissen und den bildmäßigen Kompositionen, so ist dies auch bei den Zeichnungen der Fall, die auf Seite 44, 48 und 49 wiedergegeben sind. Es sind dies Studienblätter für Figuren im Mittelbilde des Hellerschen Altars, und zwar Studien für Apostelfiguren. Seite 44 eine ausgesprochene Bildnisstudie für einen Apostelkopf, auch Seite 48 und 49 Zeichnungen, bei denen der seelische Ausdruck des Gesichts Dürers ebenso wichtig war, wie der Charakter als Gewandstudie, den diese Blätter daneben zeigen.

Kehren wir nunmehr zu den eigentlichen Bildnissen wieder zurück.

Wenn wir die Entwicklung von Dürers Kunst verfolgen, so finden wir, daß mit fortschreitenden Jahren die Darstellung des Menschen, und besonders die Darstellung des menschlichen Antlitzes als Spiegel der Seele ihm immer mehr zur Hauptsache in seiner Kunst wurde. In seinen früheren Arbeiten ist es das malerische Drum und Dran, das ihn reizte; in seinen Gemälden und auch in seinen Zeichnungen nimmt der malerische landschaftliche Hintergrund einen breiten Raum ein. Mit den Jahren tritt er immer mehr zurück, und mehr und mehr füllen die Figuren allein den Raum des Bildes, indem der landschaftliche oder architektonische Hintergrund, vereinfacht und auf große Linien zurückgeführt, nur einen Rahmen für die Figuren des Bildes abgibt. Vielfach verzichtet Dürer in seiner Spätzeit ganz und gar auf jeden Hintergrund dieser Art, besonders in seinen Gemälden. Bei solcher Entwick-

lung ist es nur natürlich, daß es ihn mit den Jahren mehr und mehr zum Bildnis hinzog, wenngleich, wie schon oben ausgeführt, er nicht professionsmäßiger Bildnismaler wurde, wie ein Holbein, Cranach oder van Dyck, die im Auftrage jeden porträtierten, der gegen entsprechende Entlohnung sein Bildnis von ihrer Hand zu besitzen wünschte. Dürer war vielmehr ein Bildnismaler aus Passion, vergleichbar etwa unserem Lenbach, der auch ohne Auftrag diejenigen Personen, die ihn menschlich interessierten, um eine Porträtsitzung ersuchte. Natürlich schließt das ein Bildnismalen im Auftrag nicht aus, hat aber zur Folge, daß solche Aufträge nur da angenommen und ausgeführt wurden, wo die Person des Darzustellenden dem Künstler der aufzuwendenden Mühe wert schien. Aus der Frühzeit Dürers haben wir denn auch in der Hauptsache nur Bildnisse solcher Persönlichkeiten, die ihm menschlich nahestanden. Im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts häuft sich die Zahl der uns erhaltenen Bildniszeichnungen, um dann in den Jahren 1518, gelegentlich seines Aufenthalts beim Reichstag zu Augsburg, und im Jahre 1520 gelegentlich der niederländischen Reise einen Höhepunkt zu erreichen, und alsdann bis zu seinem Lebensende einen breiten Raum in seinem künstlerischen Schaffen einzunehmen. Aus dem Jahre 1503, also aus dem Beginn seiner besonderen Tätigkeit als Bildniskünstler, stammt das auf Seite 31 wiedergegebene Bildnis eines jungen Mannes mit der Beischrift von der Hand des Dargestellten: „Also bin ich gestaltet 18 Jahre alt." Der französische Dürerforscher Ephrussi will in dieser Zeichnung ein Bildnis des Nürnberger Patriziers Paumgartner erkennen. Die Technik, die Dürer bei seinem zweiten Aufenthalt in Italien im Jahre 1505 aufnahm, die Pinselzeichnung auf getöntem Papier mit aufgesetzten weißen Lichtern, war besonders geeignet, mit einfachen Mitteln das Charakteristische im Bildnis herauszuarbeiten. Sie wurde in der Folge für Bildniszeichnungen von ihm bevorzugt, wenngleich er freilich die Silberstiftzeichnung und Kohlezeichnung auch für Bildnisstudien immer noch daneben verwendete. Die Silberstiftzeichnung besonders da, wo es sich um schnelles Festhalten eines Gesichtes im Skizzenbuch handelte, die Pinselzeichnung und Kohlezeichnung besonders da, wo ihm die Zeichnung schon Selbstzweck und nicht nur Erinnerungsbehelf war.

Eines von Dürers besten Bildnissen in der neuangenommenen Technik der Pinselzeichnung auf grundiertem Papier mit aufgesetzten weißen Lichtern ist das Porträt des Baumeisters Hieronymus von Augsburg, den er in Venedig im Jahre 1506 porträtierte. Es ist dies der Baumeister, der von der deutschen Kaufmannsgilde in Venedig den Auftrag erhielt, ihnen ein Gildehaus zu bauen, das unter dem Namen „Fondaco dei Tedeschi" noch heute eine Zierde Venedigs am Canale grande in der Nähe der Rialtobrücke bildet.

Von der deutschen Kaufmannsgilde hatte auch Dürer den Auftrag erhalten, für die Bartholomäuskapelle in eben diesem Gildehause ein Gemälde zu schaffen, welches die Verteilung der Rosenkränze an die Gläubigen durch den heiligen Dominikus darstellt. Das Bild, bekannt unter den Namen „Das Rosenkranzfest", ist uns leider nur in stark verdorbenem Zustande erhalten geblieben und befindet sich gegenwärtig im Stift Strahow zu Prag. Die Arbeit daran, die Dürer fünf Monate in Anspruch nahm, hat ihn mit Meister Hieronymus sicher vielfach in Berührung gebracht und wurde ihm Veranlassung, diesen Kunstgenossen im Bilde festzuhalten (Seite 41). Dürer hat den Meister Hieronymus ebenso wie sich selbst im Rosenkranzbilde verewigt, und die vorliegende Zeichnung ist die Studie für dieses Bildnis, das sich am rechten Rand des Gemäldes etwas unterhalb seines Selbstbildnisses befindet.

Aus derselben Zeit stammt das Bildnis eines älteren bartlosen Mannes mit der Bezeichnung „Propiamano de Alberto Dürero", zu deutsch: „Von Albrecht Dürers eigener Hand". (Seite 34.)

Der Reichstag zu Augsburg, zu welchem sich Dürer im Jahre 1518 im Auftrage seiner Vaterstadt begab, mußte ihm natürlich bei der Menge interessanter Persönlichkeiten, die dort zusammenströmten, eine reiche Ausbeute für das Studium des Menschen bieten, und so ist denn auch die Zahl der Bildnisse, welche wir von seiner Hand aus dieser Zeit besitzen, besonders groß. Es ist dies derselbe Reichstag, auf dem Luther zum ersten Male gegen Rom, das durch den Kardinal Kajetan auf dem Reichtag vertreten war, sein Werk zu verteidigen hatte. Es darf angenommen werden, daß Dürer damals in persönliche Beziehungen zu Luther getreten ist, und daß hier der Grund gelegt wurde zu der tiefen Verehrung, die Dürer für ihn empfand und die in so rührender Weise in seinem Tagebuch der niederländischen Reise zum Ausdruck kam, als ihn in den Niederlanden das Gerücht erreichte, Luther sei bei der Rückkehr vom Reichstage zu Worms ermordet worden.

Des Bildnisses Kaiser Maximilians, das während des Reichstages zu Augsburg entstand, habe ich weiter oben schon einmal gedacht. Die Beischrift, die Dürer dieser Zeichnung gegeben hat, zaubert uns ein hübsches Bild des Verkehres zwischen Kaiser und Künstler vors Auge. Sie lautet: „Das ist Kaiser Maximilian den habe ich Albrecht Dürer zu Augsburg hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüblein conterfeit, da man zählt 1518 am Montag nach Johannes dem Teufer." (Seite 43.)

Wenn wir von Kaiser Maximilian, dem letzten Ritter und leidenschaftlichen Jäger lesen, so hat man unwillkürlich den Eindruck nicht vom fürstlichem Glanz, sondern von deutscher Schlichtheit. Wie anmutend wird dieser Eindruck vom Wesen des Kaisers bestätigt durch dieses Zeugnis Dürers, das ihn, als den obersten Herrn des Reiches und Gebieter all der glänzenden Kreise, die der Reichstag in Augsburg vereinigte, auf einem „kleinen Stüblein" hoch oben in der Pfalz wohnend bezeichnet, das er sich neben den Prunkräumen fürstlicher Repräsentation für sein eigenes anspruchsloses Behagen vorbehalten haben mag. Und wie anmutend berührt es auch, ihn sich dort im traulichen Gespräch mit dem Künstler vorzustellen, der sein Bildnis zeichnete, zumal wir wissen, wie groß die Kunstliebe und das Kunstverständnis des Kaisers gewesen ist und wieviel er sich daher mit einem Künstler von der Bedeutung Dürers zu sagen gehabt hat. Hatte er doch Dürer schon seit Jahren zur Mitarbeit an großen illustrierten Werken, die auf seine Veranlassung hin entstanden, herangezogen. So schuf Dürer

in seinem Auftrag den aus vielen einzelnen Platten bestehenden Riesenholzschnitt, genannt „Die Ehrenpforte des Kaisers Max", und den Triumphwagen in der Folge von Holzschnitten, genannt „Der Triumphzug des Kaisers Max".

Ein Kleinod der Kunst, das dieser Verbindung mit dem Kaiser entsprang, sind Dürers Randzeichnungen zu dem „Gebetbuch des Kaisers Max". Dieses Gebetbuch hatte der Kaiser dem berühmten Augsburger Buchdrucker Hans Schönsperger in Auftrag gegeben. Es war dafür eine eigene Schrift im Charakter der alten Handschriften des fünfzehnten Jahrhunderts geschnitten worden. Im Jahre 1518 hatte Schönsperger eine Anzahl von Abdrucken des Gebetbuches auf Pergament herstellen lassen, und einer dieser Pergamentdrucke war dazu bestimmt, von einer Reihe der bedeutendsten Künstler jener Zeit mit Randzeichnungen versehen zu werden. Neben Dürer wirkte besonders auch Lucas Cranach an diesem Werke, das leider niemals ganz vollendet wurde. So kam es denn auch, daß die einzelnen Lagen dieses Buches, die sich zum Zwecke der Ausschmückung in den Händen verschiedener Künstler befanden, nicht beieinander blieben. Das in seinem bildlichen Schmuck beim Tode des Kaisers noch nicht fertiggestellte Buch war damals nicht gebunden worden, und so gelangten Teile desselben mit der Zeit in verschiedene Hände. Der Hauptteil mit allen Dürerschen Zeichnungen befindet sich in der Hof- und Staatsbibliothek zu München, ein anderer Teil in Besançon. Da diese Randzeichnungen des öfteren schon in Nachbildungen herausgegeben und dadurch ziemlich bekannt geworden sind, verzichten wir darauf, auch in dieser Sammlung Dürerscher Zeichnungen etwas daraus zu veröffentlichen.

Das hier wiedergegebene Bildnis des Kaisers, das Dürer damals zeichnete, ist leider von fremder Hand später in Farben gesetzt worden. Man hat versucht, diese Farben wieder zu entfernen und die Zeichnung in ihrem alten Zustande wiederherzustellen. Es ist dies aber nicht völlig gelungen, und auch unsere Nachbildung zeigt in den dunkeln Flecken auf Gesicht und Hals die Spuren dieser unberufenen Kolorierung. (Seite 43.)

Ein wohl nach dieser Studie gemaltes Porträt des Kaisers führte Dürer auch in den Niederlanden mit sich — vielleicht eines der beiden heute noch erhaltenen — und wollte es der Tochter des Kaisers, der Statthalterin der Niederlande Margarethe von Österreich zum Geschenk machen, fand aber wenig Beifall für sein Werk und gab diese Absicht auf. Er berichtet darüber im Tagebuch selbst unter dem 7. Juni 1521 folgendermaßen:

> „Ich bin auch bei Frau Margareth gewest und hab sie mein Kaiser (Maximilian I.) sehen lassen und ihr den schenken wollen. Aber do sie ein solchen Mißfall darinnen hätt, do führet ich ihn wieder weg."

Von den damals in Augsburg entstandenen Bildnissen geben wir noch zwei weitere wieder. Das Bildnis des Kardinals Lang von Wellenberg auf Seite 40, jetzt im Besitz der Albertina in Wien, und das Brustbild eines bartlosen Mannes, in dem Ephrussi ein Mitglied der Augsburger Familie Fugger vermutet, jetzt im Besitz des Herzogs von Devonshire auf Schloß Chatsworth. (Seite 42.)

Die fruchtbarste Zeit auf dem Gebiete der Bildniskunst war für Dürer das Jahr seiner niederländischen Reise. Er trat dieselbe an am 12. Juli 1520 und kehrte nach Nürnberg zurück am 15. Juli 1521. Aber dieses Jahr haben wir in einem uns erhaltenen Tagebuch ganz ausführlich Berichte, die uns den tiefsten Einblick in sein Leben und Schaffen gewähren, ähnlich wie uns die auf uns gekommenen Briefe, die er 1505 aus Venedig an Willibald Pirkheimer richtete, Aufschluß über sein Leben und Streben in Italien geben. Mit Warenballen gleich einem reisenden Kaufmann brach er von Nürnberg auf, und zwar führte er nicht nur große Vorräte seiner eigenen Kunst an Gemälden, Holzschnitten und Kupferstichen mit, sondern auch Werke fremder Künstler, die er wohl kommissionsweise zum Verkauf in den Niederlanden übernommen hatte. Er erwähnt im Tagebuch, daß er Holzschnitte von Hans Schäufflein und Hans Baldung Grien in den Niederlanden verkauft habe. Der eigentliche Zweck seiner Reise war, nach dem Tode Kaiser Maximilians beim Kaiser Karl V. eine Bestätigung des Jahrgehaltes zu erlangen, das ihm Kaiser Maximilian ausgesetzt und durch die Stadt Nürnberg hatte auszahlen lassen. Mangels der neuen kaiserlichen Bestätigung hatte der Rat von Nürnberg nach Maximilians Tode zunächst diese Zahlung eingestellt. Wir erfahren denn auch aus dem Tagebuch, wie Dürer, nachdem er des Kaisers in den Niederlanden nicht habhaft geworden war, zur Kaiserkrönung nach Aachen reiste, auch dort aber sein Anliegen nicht anbringen konnte, und deshalb nach der Krönung dem Kaiser nach Köln folgte, wo er endlich Gelegenheit fand, seine Sache zu betreiben und die kaiserliche Bestätigung für Weiterauszahlung des Jahrgeldes zu erlangen.

Neben dem Tagebuch über die Reise nach den Niederlanden ist auch ein großer Teil des Skizzenbuches, das er dort benutzte, auf uns gekommen. Allerdings sind die Blätter dieses Skizzenbuches schon frühe in alle Welt zerstreut worden und befinden sich heute in den verschiedensten Kunstsammlungen. Es mag sein, daß Dürer manche Porträtskizze aus dem Skizzenbuch sofort dem Dargestellten zum Geschenk machte. Das Buch oder die Bücher selbst aber dürften nach seinem Tode erst aufgeteilt worden sein. Wir können annehmen, daß manches Blatt als Erinnerung an den Künstler von der Witwe in die Hände seiner Freunde gegeben wurde, und daß der Rest mit der übrigen zeichnerischen Hinterlassenschaft Dürers in den Besitz der Familie Imhoff gelangte. Auch diese Skizzenblätter geben uns durch die Beischriften vielerlei Aufschluß über den Künstler, sei es in Gestalt von Ortsangaben oder durch die Namensbezeichnung der dargestellten Personen. Wir haben, mit Rücksicht auf die Wichtigkeit des Tagebuches für die Erkenntnis Dürerschen Wesens und mit Rücksicht darauf, daß er viele der Zeichnungen, die er während seines niederländischen Aufenthaltes geschaffen hat, sei es im Skizzenbuch, sei es in anderer Form, im Tagebuche erwähnt, auch eine große Zahl dieser Blätter in unser Buch aufgenommen, da sie dem Beschauer, der das Tagebuch der niederländischen Reise daneben liest, das in einer ganzen Reihe von Ausgaben auch in neuerer Zeit wieder in Druck erschien, von besonderem Reiz sein müssen.

Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem alter
Des l. VI. Jares.



SChaw an so du erkennen wilt
Diß ob abconterfeyt Bilde
Ist Albrecht Dürer berümbt
Maler zu Nürmberg hoch geblümbt:
Des Handt hat vber troffen weyt
All ander Meister zu seiner zeyt
Auch nicht allein in diser kunst
Sunder in der gleich künsten sunst

Des wardt er bey Fürsten vnd Herren
Ehrlich gehalten/ nach vnd ferren
Vnd bey all künstlichen werckleuten
Die noch sein kunst loben vnd deuten
Vnd der gebrauchen als ein grund
Wie seine werck geben vrkunde
Die man noch hat in grosser acht
Auch hat er von der kunst gemacht

Etlich Bücher in seinem leben
Die seiner kunst groß zeugnuß geben
Dardurch ein namen groß erworben
Diser kunstreych man ist gestorben
Gleych sechs vnd fünffzig Jare alt
Als man nach Christi geburt zalt
Fünffzehenhundert acht vnd zwantzig Jar
Am sechsten des Mayen fürwar.

Gedruckt zu Nürnberg / bey Wolff Drechssel / Formschneider.

Beim Lesen des Tagebuches gewinnen wir den Eindruck, daß kaum ein Tag verging, an welchem Dürer in dieser Zeit nicht wenigstens ein Bildnis gezeichnet hätte, oft aber erwähnt er deren mehrere am gleichen Tage, und wir können daraus ermessen, wie fleißig der Künstler war und wie verhältnismäßig gering immer noch die Anzahl der auf uns gekommenen Zeichnungen ist, gemessen an der Zahl der Blätter, die der fleißige Mann geschaffen hat.

Er zeichnete solche Bildnisse mit dem Stift oder mit der Kohle. Die letzteren gelangten meist gleich in die Hand der Dargestellten. Mit dem Stift zeichnete er die Blätter ins Skizzenbuch, in sein „Büchlein", wie er es selbst des öfteren im Tagebuch erwähnte. Viele dieser Bildnisse gab er den Dargestellten als Geschenk, viele zeichnete er um den Zeichnerlohn, meistens einen Gulden, aber sehr viele zeichnete er auch lediglich nach Personen, die ihn interessierten, als Studien für seine Mappe resp. für sein Skizzenbuch. Auch erfahren wir aus dem Tagebuche, daß er Leuten aus dem Volke, die ihm für eine solche Skizze saßen, gelegentlich auch ein Modellgeld zahlte. So erwähnt er auch einmal im Tagebuch: „Item hab drei Stüber dem Mann geben, den ich conterfet hab."

Der Meister war sehr freigebig mit den Werken seiner Hand, und man gewinnt aus dem Tagebuch den Eindruck, daß er beinahe ebensoviel verschenkt wie verkauft habe. Sogar an Fürsten und große Herren gab er seine Werke des öfteren geschenkweise, wohl in der Hoffnung, sich einen indirekten Vorteil dadurch zu verschaffen, oder es der Generosität der Beschenkten überlassend ihm ein Gegengeschenk zu machen, welche Hoffnung ihn dann allerdings nur zu oft betrog. So schreibt er gegen das Ende seiner Reise resigniert in sein Tagebuch:

> „Ich hab in allen meinen Machen, Zehrungen, Verkaufen und andrer Handlung Nachtheil gehabt im Niederland, in all mein Sachen, gegen großen und niedern Ständen, und sonderlich hat mir Frau Margareth (die Statthalterin) für das ich geschenkt und gemacht hab, nichts geben."

Ähnlich äußert er sich an einer anderen Stelle:

> „Ich hab sonst hin und wieder viel Visirung und ander Ding den Leuten zu Dienst gemacht, und für den mehren Theil meiner Arbeit ist mir nichts worden."

Freilich mag, wenn er ohne baren Überschuß die Niederlande wieder verließ, ja sogar bei seinem Freunde Imhoff für die Rückreise eine Anleihe aufnehmen mußte, der Umstand daran schuld tragen, daß er das Geld auch ziemlich leicht wieder ausgab. Schon monatelang ehe er die Rückreise antrat, schickte er Kisten und Ballen nach Nürnberg, denen in kurzen Zwischenräumen wieder neue folgten. Dieses große Gepäck setzte sich zusammen aus allem dem, was er in diesem Jahre in reichem Maße auf der Reise zusammengekauft hatte. Daß er mit befreundeten Künstlern, auch italienischen Malern, die sich in Antwerpen aufhielten, Kunstwerke seiner Hand austauschte, ist beim Künstler als selbstverständlich zu betrachten. Aber, wie viele Künstler unserer Zeit, hatte auch er schon eine große Freude an allen Dingen, die sein Auge entzückten. So lesen wir im Tagebuch von vielen Ringen, edeln Steinen, Gemmen, Statuetten, Kuriositäten und Kostbarkeiten exotischer Völker, wie sie an einem Welthandelsplatz wie Antwerpen zusammenströmen, die er im Laufe dieses Jahres in großer Zahl zusammengekauft hat. Auch mit zwei Papageien und einigen Meerkatzen trat er die Rückreise an, und an edeln Stoffen und Kleidungsstücken muß er, nach Ausweis des Tagebuches, ein ganzes Warenlager mit nach Nürnberg genommen haben. Freilich erwähnt er ja auch im Tagebuch, daß viele dieser Dinge, besonders der letzten Art, als Angebinde für seine Nürnberger Freunde bestimmt waren.

Von den in Kohle gezeichneten Bildnissen der niederländischen Reise geben wir vor allen Dingen das des Erasmus von Rotterdam wieder, dessen schon an anderer Stelle Erwähnung getan wurde (Seite 47). Dürer sagt im Tagebuch, daß er den Erasmus zweimal gezeichnet habe. Die zweite Zeichnung war wahrscheinlich ein Profilbild und diente als Vorlage für das Kupferstichbildnis des Erasmus, welches den Gelehrten ebenfalls in Profil darstellt.

Über die Bildnisse auf Seite 50 und 51 wäre weiteres nicht zu sagen. Das letztere ist nachträglich von fremder Hand übergangen und dadurch leider etwas verdorben worden. Wir finden bei den Bildnissen des öfteren ein solch späteres Nachhelfen von fremder Hand. Es wurde dies wahrscheinlich als notwendig empfunden, weil die Kohle und das aufgesetzte Weiß sich im Laufe der Jahre verwischt hatten.

Ich reihe in die Arbeiten aus der Zeit der niederländischen Reise auch das Bildnis auf Seite 46 ein, in dem man den portugiesischen Historiker, Geographen und Diplomaten Damiano de Goes erkennen will. Dieser Gelehrte hat gelebt vom Jahre 1501 bis 1573. Die Identifizierung des Bildnisses erfolgte an der Hand eines Bildnisbuches aus der Zeit. Der Dürerforscher Ephrussi setzt dieses Bildnis für das Jahr 1523 an in der Erwägung, daß es mit Rücksicht auf das Aussehen des vollbärtigen Mannes früher wohl nicht entstanden sein kann, denn selbst im Jahre 1523 wäre der Dargestellte erst 22 Jahre alt gewesen. Es erscheint mir die ganze Identifizierung höchst zweifelhaft, denn die Zeichnung stellt einen Mann in mittleren Jahren, keinesfalls aber einen zweiundzwanzigjährigen dar. Nun hat Dürer, wie aus dem Tagebuch hervorgeht, sehr viel in den Kreisen der in Antwerpen anwesenden Portugiesen verkehrt, insbesondere im Hause des Faktors von Portugal Francisco Brandan, dessen Tischgast er sehr häufig gewesen ist. Aber auch bei dem portugiesischen Gesandten Thomas Lopez hat er verkehrt, wie er überhaupt oft bei den Großen dieser Erde ein gern gesehener Gast war. Es liegt nun sehr nahe, daß dieses Bildnis ebenfalls in Antwerpen entstanden ist, und daß es vielleicht den Vater des Damiano de Goes darstellt; zwischen ihm und seinem Sohne mag eine große Familienähnlichkeit bestanden haben, die zu der nach meiner Meinung irrigen Identifizierung dieses Bildnisses geführt hat. Gewiß wäre es denkbar, daß der Geograph und Diplomat Damiano de Goes auf seinen Reisen auch Nürnberg berührte und dem Künstler vielleicht Grüße von seinen portugiesischen Freunden brachte, und daß demnach bei einer späteren Gelegenheit das Bildnis entstanden ist. Einer solchen Vermutung scheint aber das Aussehen des

Dargestellten zu widersprechen, wenn man nicht vielleicht annehmen will, daß die Zeichnung in Dürers letztem Lebensjahre entstanden ist. Es wäre dann das Bildnis eines Siebenundzwanzigjährigen und das erschiene allenfalls noch möglich.

Auf Seite 58 haben wir dann eine Federzeichnung, darstellend den Hans Pfaffrot aus Danzig, von Dürers eigener Hand bezeichnet: „Hanns Pfaffrot von Danzgen 1520 ein stark mann." Im Tagebuch erwähnt Dürer, daß er den Hans Pfaffrot um einen Philippsgulden „mit dem Kohlen conterfet" hab. Diese Federzeichnung ist also wohl eine Wiederholung des in Kohle gezeichneten Bildnisses, die Dürer für sich selbst zur Erinnerung und aus besonderem Interesse an dem Dargestellten geschaffen hat, oder eine schnelle Skizze, nach der das größere Bildnis ausgeführt wurde. Die im Tagebuch erwähnte Kohlezeichnung ist nicht auf uns gekommen.

Ein weiteres Bildnis in Federzeichnung ist das auf Seite 57 wiedergegebene Brustbild eines Goldschmiedes aus Mecheln, bezeichnet: „Ein Goldschmit vom Mechell zw antorff (Antwerpen) gemacht."

Als Pinselzeichnung in Deckfarben auf grauem Papier ist die auf Seite 53 wiedergegebene Studie nach einer jungen Frau entstanden, jetzt im Besitze des Barons F. Schickler in Paris. Ende Mai 1521 erwähnt Dürer eine ähnliche Zeichnung im Tagebuch folgendermaßen: „ich hab auch auf grau Papier mit weiß und schwarz zwo niederländisch Kleidung conterfet." Wir sehen daraus, daß es bei solchen Zeichnungen das Kostüm der Dargestellten war, welches Dürer interessierte, wie er auch an anderer Stelle des Tagebuches erwähnt, daß er ländliche Trachtenbilder gezeichnet habe. Auch aus früheren Jahren besitzen wir solche Trachtenbilder von seiner Hand.

Wir kommen nun zu den Zeichnungen des Skizzenbuches. Des Bildnisses seiner Gattin war schon an anderer Stelle Erwähnung getan. Dieses entstand, wie oben gesagt, auf der Hinreise auf dem Rheinschiff.

Auf Seite 59 geben wir das Bildnis seines Wirtes Jobst Blankfelt, bei welchem er während der ganzen Dauer seines niederländischen Aufenthaltes gewohnt hat. Er bezeichnet dieses Blatt selbst: „Das ist mein Wirt zu antorff Jobst Blankfelt."

Daneben geben wir die Bildnisstudie nach einem alten bärtigen Manne, die sich auf der Rückseite desselben Skizzenblattes befindet. Das Blatt wird jetzt im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. bewahrt.

Das auf Seite 50 nachgebildete Männerbildnis wird gewöhnlich als Georg Ravenspurger bezeichnet, weil man die letzten Buchstaben eines Wortes der Inschrift, dessen Anfang beim Beschneiden der Zeichnung wegfiel, als „rg" und damit als die letzten Buchstaben des Namens „Jörg" liest. Diese Deutung scheint falsch. Im Tagebuch erwähnt Dürer des öfteren einen „Lazarus Rafensburger" und schreibt auch, daß er ihn porträtiert habe. Da er einen Jörg Ravenspurger nicht erwähnt, darf wohl angenommen werden, daß die Deutung der Bezeichnung eine irrige ist, und daß wir in der Tat den Lazarus Rafensburger vor uns haben.

Die weibliche Bildnisstudie, die unter der eben besprochenen Zeichnung auf Seite 60 wiedergegeben ist, befindet sich auf der Rückseite dieses Skizzenbuchblattes, das im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin bewahrt wird.

Seite 61 zeigt das Brustbild einer jungen Frau, im Hintergrund die Kirche St. Michael zu Antwerpen, von Dürer bezeichnet „sant michell zw anthorff". Das Bildnis ist auf dem rückwärtigen Altan eines Hauses gezeichnet, und zwar im oberen Stock des Hauses, in dessen Hof wir hinabsehen. Vielleicht stellt es die Ehegattin seines Wirtes Jobst Blankfelt dar, von der er im Tagebuch ebenfalls sagt, daß er sie gezeichnet habe. Ist diese Vermutung richtig, so würde uns der architektonische Hintergrund dieser Zeichnung wohl die Aussicht aus dem Fenster von Dürers Antwerpener Wohnung zeigen.

Seite 62 und 63 zeigen Bildnisse, die auf Dürers Ausflug nach Aachen gezeichnet wurden, den er unternahm, um der Krönung des Kaisers Karl beizuwohnen und dem Kaiser bei dieser Gelegenheit sein Anliegen — Erneuerung seiner Rente — vorzutragen. Das erste dieser beiden Blätter ist bezeichnet: „1520 Casper Sturm alt 45 Johr zw ach (Aachen) gemacht." Es ist dies derselbe Caspar Sturm, der im Jahre darauf, im April 1521, Luther als Reichsherold zum Reichstag nach Worms geleitete. Im Tagebuch der niederländischen Reise erwähnt Dürer: „Ich hab den Sturm conterfet."

Seite 63 zeigt die Bildnisse zweier Nürnberger Patrizier, des Paulus Topler und des Martin Pfinzig. Das Blatt ist bezeichnet: „pawll dopler 1520, LXI Johr altt" und „merten pfintzing XX Johr alt". „zw ach (Aachen) gemacht." Auch im Tagebuch der niederländischen Reise schreibt Dürer: „Ich hab Paulus Topler und Merten Pfinzig in mein Büchlein conterfet."

Hier sei auch gleich des Architekturbildes Erwähnung getan, das wir auf Seite 105 wiedergeben. Es stellt dieses das Münster zu Aachen dar, wie es aus den hinteren Fenstern des Rathauses gesehen wird. Das Blatt ist bezeichnet: „zw ach das Münster." Im Tagebuch schreibt Dürer: „ich hab unser Frawen kirchen mit weiterm Umschweif conterfet."

Als letzte der hier wiedergegebenen Bildniszeichnungen aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise erscheint auf Seite 64 die Bildnisstudie einer jungen und einer älteren Frau, bezeichnet „zw pergen" (Bergen op Zoom). Dürer erwähnt im Tagebuch seines Besuches in Bergen op Zoom, und es geht aus der Tagebuchniederschrift hervor, daß diese Zeichnung die Frau und die Magd des Jan de Has darstellt. Die betreffende Stelle des Tagebuches lautet: „ich hab den Jan de Has, sein Weib und sein zwo Töchter mit dem Kohln conterfet und die Magd und die alt Frau mit dem Steft in mein Büchlein."

In der zweiten Abteilung unseres Buches geben wir auch noch eine Reproduktion der Federzeichnung, die den Hafen zu Antwerpen mit dem Scheldetor darstellt, bezeichnet: „1520 Antorff", die hier gleich miterwähnt sei. Einen großen Teil seiner Reise hat Dürer ja zu Schiff ausgeführt. Aus den Darstellungen der Schiffe auf diesem Hafenbilde kann man sich einen Begriff machen, wie eine solche Reise damals vor sich ging.

* * *

Schon weiter oben wies ich darauf hin, daß bei der Auswahl der Dürerzeichnungen für diese Ausgabe lediglich die Absicht maßgebend war, solche Blätter nachzubilden, die als selbständige Kunstwerke gleich den Holzschnitten und Kupferstichen betrachtet werden können, oder die, soweit es Vorstudien für andere Werke sind, doch bis zu einem solchen Grade der Vollendung gebracht wurden, daß sie in der Erscheinung den als Selbstzweck geschaffenen Zeichnungen, d. h. den selbständigen Kunstwerken nahekommen. Letzteres gilt unter den Zeichnungen Dürers, die uns nunmehr beschäftigen sollen, hauptsächlich von den Landschaften, die vor der Natur entstanden sind und Reiseeindrücke festhielten.

Da in den Zeichnungen, die als selbständige Kompositionen zu betrachten sind, auf verhältnismäßig kleinem Raum oft viele Figuren im Rahmen der Landschaft darzustellen waren, bot sich dem Künstler hierfür ganz von selbst als die geeignetste Technik die Federzeichnung dar, denn diese Technik ermöglichte ihm selbst bei kleinstem Format, den Köpfen seiner Figuren einen individuellen Ausdruck zu geben. Außerdem mag oft die Absicht bestanden haben, solche Kompositionen später in Holzschnitt und Kupferstich auszuführen. Auch für solchen Zweck war ein mit der Feder gezeichneter Entwurf am geeignetsten, denn diese Technik kommt in der Wirkung dem Kupferstich und Holzschnitt am nächsten. So kommt es denn, daß unter den Nachbildungen von Zeichnungen dieser Art die Federtechnik bei weitem den größten Raum einnimmt. Wir müssen uns indessen unter Federzeichnungen nicht solche im modernen Sinne vorstellen, d. h. nicht Blätter, die mit schwarzer Tusche gezeichnet sind und deshalb eine Schwarzweißwirkung haben. Dürer bediente sich vielmehr in der Hauptsache der Sepia- oder Bisterfarbe, das sind Tuschen oder Tinten, die einen rostbraunen Ton haben, den wir in unseren Nachbildungen auch wiederzugeben suchen. Gelegentlich sind solche Blätter dann auch mit leichten Tönen getuscht. Weit seltener sind Zeichnungen dieser Art in Kohle, Kreide oder mit dem Silberstift ausgeführt.

Die früheste Zeichnung, die uns neben dem Selbstbildnis des dreizehnjährigen Dürer erhalten wurde, ist „Die Madonna mit zwei musizierenden Engeln" im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin (Seite 65). Sie stammt aus dem Jahre 1485, ist also das Werk eines Vierzehnjährigen. Wohl verrät das Blatt fremden Einfluß. So erinnert der großgemusterte Teppich am Baldachin des Thrones der Madonna an Wohlgemuth, die Art der Behandlung der Gewänder an Schongauer. Die ganze Komposition läßt darauf schließen, daß auch dem jungen Dürer italienische Kunst nicht unbekannt geblieben war. Im ganzen aber gewinnen wir doch den Eindruck, daß trotz der jungen Jahre schon eine eigene künstlerische Persönlichkeit in dieser Zeichnung nach Ausdruck ringt. Wohl ist das Christkind hölzern, Arme und Hände sind noch ziemlich unbeholfen gezeichnet, aber doch erkennen wir schon das Bestreben nach anatomischer Richtigkeit, und der Kopf der Madonna hat schon ein feines inniges Gepräge.

Die beiden Zeichnungen vom Jahre 1489, die wir auf Seite 66 und 67 wiedergeben, erinnern ebenfalls an die Meister, die ihm in seiner frühen Jugend vorbildlich erschienen. Die drei Landsknechte gemahnen besonders an Wohlgemuth, bei dem der junge Dürer damals noch in der Lehre war. Sie wirken indessen schon nicht mehr so grobschlächtig wie ähnliche Zeichnungen seines Meisters, die in Holzschnitt auf uns gekommen sind, wobei denn allerdings der Formschneider noch manches gegenüber Wohlgemuths Zeichnungen vergröbert haben mag. — Bei dem Reiterzug auf Seite 67 können wir die Vermutung nicht von der Hand weisen, daß Stiche des Künstlers, den wir den Hausbuchmeister oder den Meister des Amsterdamer Kabinetts zu nennen pflegen, ihren Weg nach Nürnberg gefunden haben und dem jungen Dürer zu Gesicht gekommen seien. Es ist dies ein mittelrheinischer Künstler, von dem eine Bilderhandschrift unter der Bezeichnung „Mittelalterliches Hausbuch" bekannt ist, die in der Sammlung des Fürsten zu Walburg-Wolfegg bewahrt wird, woher dann die Bezeichnung „Hausbuchmeister" genommen ist, unter der man den Künstler jetzt gewöhnlich zitiert, während man ihn früher den Meister des Amsterdamer Kabinetts nannte, weil das Rijksprentenkabinett im Reichsmuseum zu Amsterdam die größte Zahl der auf uns gekommenen Stiche dieses Künstlers bewahrt. Bei ihm finden wir besonders viele Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben und dem Leben der Landstraße, überhaupt aus dem profanen Leben, im Gegensatz zu den religiösen Darstellungen, die sonst die Kunst jener Zeit noch fast ausschließlich beherrschten. Die Freude an malerischen Trachten, an intimen Genrebildchen aus dem Leben und Treiben der Landstraße ist für ihn bezeichnend. So fühlt man sich denn versucht, anzunehmen, daß Dürer solche Darstellungen dieses Künstlers gesehen, an ihnen Freude gefunden und ihnen nachgeeifert habe. Die hier nachgebildete und ähnliche auf uns gekommene Zeichnungen von Dürers Hand geben Anlaß zu solchen Erwägungen, zumal sie diesem rheinischen Künstler stilverwandt sind.

Die Zeichnungen Seite 68, 69 und 70 stehen nun ganz unter dem Einfluß der Kunst Martin Schongauers und dürfen mit Sicherheit der Zeit von Dürers Kolmarer Aufenthalt zugewiesen werden. Die heilige Familie Seite 68 findet sich, wie an anderer Stelle schon erwähnt, auf der Rückseite von Dürers Selbstbildnis (Seite 28) und ist an anderer Stelle schon mit behandelt worden.

Die heilige Familie mit dem schlafenden Joseph (Seite 69) ist in den Figuren auch noch durchaus von Schongauer beeinflußt, während die Landschaft schon mehr eigene Züge aufweist, wie sie uns in den Holzschnitten und Kupferstichen aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts bei Dürer des öfteren begegnen.

„Der blinde Reiter" (Seite 70), in dem vielleicht Dürer den Apostel Paulus darstellen wollte, wie er nach dem Tage von Damaskus in die Stadt geführt wird, ist ebenso wie das Selbstbildnis Seite 28 von einem früheren Besitzer mit der Bezeichnung „Martin Schön" versehen. Dieses jetzt im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin bewahrte Blatt scheint sich demnach in einer ganz frühen Zeit einmal im gleichen Besitz befunden zu haben, wie das Erlanger Selbstbildnis, denn die eben erwähnte Bezeichnung scheint von derselben Hand herzurühren wie die auf dem Selbstbildnis.

Ein durchaus eigenartiges und persönliches Werk ist gegenüber diesen Frühwerken schon „Der Christusknabe" in der Albertina zu Wien (Seite 71). Dieses Miniaturbildchen auf Pergament darf vielleicht als eine Neujahrskarte angesehen werden, wie sie damals üblich waren. Die Nachbildung kann gegenüber dem in Farben und Gold ausgeführten Original nur den formalen Inhalt wiedergeben.

Von ganz besonderem Wert für die Aufhellung der Lebensschicksale Albrecht Dürers sind die auf Seite 72 bis 76 nachgebildeten landschaftlichen Bilder. Sie dürften Klarheit bringen in die viel umstrittene Frage, ob Albrecht Dürer vor seinem Aufenthalt in Venedig im Jahre 1505 schon einmal eine Reise nach Italien unternommen hatte, und zwar können sie als Beweis für die Tatsache einer solchen ersten Italienreise Dürers betrachtet werden. Es sei deshalb hier kurz auf das Für und Wider dieser Frage eingegangen. Einen urkundlichen Beweis für eine erste italienische Reise erblickte man in der Notiz eines Briefes, den Dürer im Jahre 1506 aus Venedig in die Heimat schrieb, und in welchem er darauf hinwies, daß ihm jetzt nicht mehr so gefalle, „was ihm vor 11 Jahren gefallen habe." Aber auch diese urkundliche Notiz wurde in ihrer Beweiskraft angezweifelt, denn danach hätte die erste Reise in das Jahr 1495 fallen müssen, und man gab der Meinung Ausdruck, daß er kaum seine junge Frau nach eben geschlossener Ehe auf so lange Zeit würde verlassen haben. Deshalb versuchte man dieser Bemerkung eine andere Deutung zu geben, was immerhin etwas Gewaltsames an sich hätte. Es erscheint die Annahme, daß Dürer seine junge Frau verlassen habe, um nach Italien zu gehen, gar nicht notwendig. Abgereist ist Dürer nach Venedig im Jahre 1505 und nun ist es durchaus möglich, daß sich der Begriff, er sei „vor 11 Jahren" schon in Venedig gewesen, durch häufiges Rückerinnern auf der zweiten Reise so festgesetzt habe, daß er, als er diesen Brief schrieb, gar nicht inne wurde, es sei nun schon ein weiteres Jahr vergangen und es lägen nun schon 12 Jahre zwischen der ersten und zweiten Reise. Nimmt man diese Deutung an, so würde die erste Reise ins Jahr 1494 fallen, also in die Zeit, von der wir wissen, daß er von Nürnberg noch fern war und auf der Wanderschaft sich befand. Wir hätten damit gleichzeitig aufgeklärt, wie er einen Teil seiner Wanderschaft zugebracht hat, was bisher immer noch als unaufgeklärt betrachtet wurde. Es gilt als feststehend, daß Dürer nach seinem Aufenthalt in Kolmar in Basel gearbeitet habe. Die Beziehungen dieser bedeutenden Handelsstadt zu Italien waren recht lebhafte, und so erscheint es sehr glaubhaft, daß ein Künstler von Dürers Tiefgründigkeit den Wunsch gehabt habe, seine Wanderzeit auch dazu zu benutzen, einmal die große italienische Kunst näher kennenzulernen, von der über die Alpen doch immerhin nur recht wenig gekommen ist. Daß schon lange vor 1505 italienische Kunst auf ihn Einfluß gewann, beweisen seine uns erhaltenen Werke. Wir besitzen von ihm Kopien nach Radierungen von Mantegna. Der bekannte Kupferstich „Der große Herkules" (Bartsch 73) zeigt uns Motive aus Mantegnas Radierungen verwendet. Diesen Kupferstich weisen alle Dürerkenner noch seinen Entwicklungsjahren im 15. Jahrhundert zu. Die Zeichnung „Orpheus", eine Kopie nach einem italienischen Blatt, wohl nach Mantegna, jetzt in der Kunsthalle in Hamburg bewahrt, ist gar vom Jahre 1494 datiert. Daß er mit dem in Venedig lebenden Maler Jacopo dei Barbari schon vor seiner zweiten italienischen Reise und vor des Jacopo Wirken in Deutschland in Beziehungen gestanden hat, ist gleichfalls bekannt. Alles dies legt die Vermutung eines Besuches Italiens während seiner Wanderzeit nahe. Neben der Briefstelle, welche auf diese erste italienische Reise Bezug nimmt, war besonders der Umstand maßgebend für die Annahme einer solchen ersten italienischen Reise, daß auf dem Kupferstich „Das große Glück" als Landschaftsmotiv eine Ansicht von Klausen in Tirol Verwendung fand, die nur vor der Natur gezeichnet sein kann. Auch diesen Kupferstich weist die Kunstwissenschaft der Schaffensperiode vor der zweiten italienischen Reise zu. Nun versucht Springer allerdings die Erklärung, daß die Platte in zwei Abschnitten gearbeitet wurde, die Figur vor der zweiten italienischen Reise, die Landschaft nach der Rückkehr von dieser. Gegen diese Annahme sprechen aber gerade die Zeichnungen mit Motiven von der Brennerstraße, die uns in ziemlicher Anzahl erhalten sind.

Das Blatt Seite 72, bezeichnet „Fenedier Klause", stellt die Burg Arco in Südtirol dar. — Seite 73 zeigt ebenfalls eine Burg in den Alpen, ebenso Seite 74. Diese Zeichnung auf Seite 74 fand Verwendung für den landschaftlichen Hintergrund des Kupferstiches „Der heilige Eustachius" (Bartsch 37), für welchen man das Jahr 1497 als Entstehungszeit annimmt.

Auch die Zeichnung auf Seite 75 steht den anderen hier nachgebildeten in ihrer ganzen Art so nahe, daß wir ein Motiv aus den Alpen dafür annehmen dürfen, welcher Annahme auch der landschaftliche Charakter nicht widerspricht.

Seite 76 endlich zeigt uns eine Ansicht von Innsbruck, die, worüber man sich allgemein einig ist, ihrem ganzen Charakter nach auch in der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß.

Außer den hier abgebildeten Zeichnungen besitzen wir in gleicher Art eine solche mit einer Ansicht der Stadt Trient und eine weitere mit der Burg von Trient. Trient, Arco, Klausen, Innsbruck, das ist die Straße von Venedig nach Nürnberg. Daß alle diese Zeichnungen nicht erst 1505 entstanden sein können, wird kaum noch bezweifelt. Es darf also dadurch die erste italienische Reise als erwiesen betrachtet werden. Wenn wir, angeregt durch die Tatsache, daß Dürer für „Das große Glück" und den „Heiligen Eustachius" solche nachweislichen Alpenmotive benutzt hat, die übrigen Holzschnitte und Kupferstiche daraufhin ansehen, ob etwa auch sie uns Handhaben bieten für die Annahme einer Reise durch die Alpen nach Venedig, so wird dadurch diese Annahme in überraschender Weise bestätigt, ja ich möchte sagen, man kann sogar den Weg, den Dürer genommen hat, an den landschaftlichen Motiven seiner Kupferstiche und Holzschnitte aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts verfolgen. Wir finden darin sehr viele Hochgebirgsmotive, die keinesfalls als konventionelle und typische Landschaftshintergründe angesehen werden dürfen, die der Künstler in Anlehnung an das, was er bei anderen gesehen hat, aus der Phantasie schöpfte. Die

nachweisliche Verwendung landſchaftlicher Studien für landſchaftliche Hintergründe ſeiner graphiſchen Arbeiten — erinnert ſei auch an die Benutzung des Aquarells „Das Weiherhäuschen" für die „Maria mit der Meerkatze" (Bartſch 42) — beweiſen uns, daß der Künſtler keinesfalls dieſe Hintergründe rein dekorationsmäßig behandelte, indem er reine Phantaſielandſchaften ſchuf, ſondern daß immer Erſchautes zum mindeſten darein verarbeitet, wenn auch nicht immer dafür übernommen iſt. Die Hochgebirgsmotive in ſeinen landſchaftlichen Hintergründen ſind nun, was den Charakter der dargeſtellten Gebirge angeht, ſo echt alpinen Charakters, was jeder, der die Alpen näher kennt, auf den erſten Blick beſtätigt finden wird, daß gar keine andere Erklärung übrig bleibt, als daß Dürer eben ſchon auf ſeiner Wanderſchaft das Hochgebirge geſehen haben muß. Man reiſte aber damals nicht, wie heute, zum Vergnügen, oder um Künſtlermotive zu ſammeln ins Hochgebirge, ſondern man durchquerte oder überſtieg es nur, um zu einem beſtimmten Reiſeziele zu gelangen. So dürfen wir alſo annehmen, daß Dürer von Baſel aus nach Italien gewandert und über die Brennerſtraße nach Deutſchland zurückgekehrt iſt. Dieſe Annahme wird noch des weiteren durch die landſchaftlichen Hintergründe ſeiner graphiſchen Blätter aus der Frühzeit beſtätigt. Wir finden darin vielfach Ufer- und Küſtenmotive, und zwar ſind entweder Landſeen im Gebirge dargeſtellt oder gebirgige Meeresküſten. Es kommen darin typiſche Alpenſeen vor, bei denen der Künſtler manchmal ſogar den Abfluß des Alpenſees darſtellt. So möchte man z. B. bei einem Holzſchnitt mit dem heiligen Chriſtoph annehmen, ein Motiv vom Achenſee zu ſehen, und zwar den Abfluß des Sees an der Stelle, wo heute das Gaſthaus Scholaſtica ſteht. Wäre dieſe Annahme richtig, ſo würde Dürer von Venedig den Weg über den Achenſee nach dem Tegernſee und von dort aus weiter nach Nürnberg genommen haben.

Dann ſieht man des öfteren einen großen Binnenſee an einer Seite von Bergen eingefaßt und von größeren Segelſchiffen belebt. Darin glaube ich ein Bild des Bodenſees zu erblicken, wie er ſich von der Schweizer Seite geſehen darſtellt, mit dem Bergabſchluß bei Bregenz. Dürer wäre demnach von Baſel den Rhein aufwärts, von Konſtanz auf der Schweizer Seite den Bodenſee entlang und weiter rheinaufwärts über die Alpen nach Italien gewandert, und zwar wahrſcheinlich zunächſt nach der liguriſchen Küſte, denn die Meeresküſten, die Dürer ſo oft als landſchaftliche Hintergründe zu den Kupferſtichen und Holzſchnitten aus der Frühzeit verwendet, haben durchaus den landſchaftlichen Charakter gerade der liguriſchen Küſte. Bei Venedig und überhaupt am Adriatiſchen Meer in der Nähe Venedigs kann er ſolche Küſten nicht geſehen haben, denn dort tritt das Gebirge nicht ſo nahe an das Meer heran. Ein anderes Meer hat er vor der niederländiſchen Reiſe überhaupt nicht geſehen. Es bleibt alſo hier auch kaum eine andere Erklärung übrig, als die eben gegebene. Ich erwähnte ſchon, daß Springer die Verwendung der Landſchaft von Klauſen für „Das große Glück" ſo zu erklären verſucht, daß Dürer dieſen Kupferſtich vor der Reiſe nach Venedig begonnen und nach der Rückkehr von dieſer Reiſe beendet habe, indem er unterwegs die Landſchaftsſtudie für dieſen landſchaftlichen Hintergrund des Kupferſtiches aufnahm. Dieſer Annahme widerſpricht aber die Tatſache, daß uns nicht eine einzige alpine landſchaftliche Zeichnung Dürers erhalten iſt, die er im Jahre 1506 auf dieſer Rückreiſe gezeichnet haben könnte. Alle von uns nachgebildeten und ſonſt erhaltenen Zeichnungen dieſer Art werden einer viel früheren Zeit zugewieſen. Es wäre doch nun merkwürdig, wenn Dürer von den Landſchaftsbildern der zweiten Rückreiſe von Italien, die für ihn doch wertvolle Erinnerungen geweſen wären, gar nichts aufbewahrt haben ſollte, oder wenn gerade dieſe Blätter ſpäter alle verlorengegangen ſein ſollten. Da liegt doch die Annahme viel näher, daß Dürer bei der Rückkehr von Venedig im Jahre 1506 ziemlich eilig gereiſt ſei und ſich unterwegs überhaupt nicht viel mit Zeichnen aufgehalten habe, zumal er ja dieſe Straße ſchon einmal gewandert war. So kann man wohl mit Recht annehmen, daß für „Das große Glück" eine Landſchaftsſtudie von der erſten italieniſchen Reiſe verwendet wurde, und daß mithin die Platte im ganzen vor der Reiſe nach Venedig im Jahre 1505 fertiggeſtellt worden iſt.

Als ein weiterer Beweis für die erſte italieniſche Reiſe darf wohl auch das auf Seite 77 nachgebildete Trachtenbild angeſehen werden, welches links eine Nürnberger Bürgersfrau, rechts eine Venezianiſche Donna darſtellt. Die Figur der Italienerin macht in der Lebendigkeit der Bewegung durchaus den Eindruck des perſönlichen Erlebniſſes. Das Blatt wird ebenfalls der Zeit vor 1500 zugeſchrieben und deutet demnach ebenfalls auf einen früheren erſten Aufenthalt Dürers in Italien. Die Italienreiſe von 1494 darf alſo wohl als erwieſen angenommen werden.

Eine der früheſten uns erhaltenen Zeichnungen nach Dürers Rückkehr in die Vaterſtadt iſt der auf Seite 78 wiedergegebene Entwurf für den Kupferſtich „Der verlorene Sohn". Die Figur des verlorenen Sohnes trägt Dürers eigene Züge. Wir wiſſen aus Dürers Briefen aus Venedig von der zweiten Reiſe, daß er in Welſchland den engen bürgerlichen Geiſt der alten Reichsſtadt ablegte. Er ſchreibt ſelbſt des öfteren an Pirkheimer, daß er als Gentilhuomo lebe. Das Selbſtbildnis von 1493, welches er wohl in die Heimat ſchickte, als ſein Vater um die Agnes Frey für ihn warb, zeigt ihn auch im reichen ſtutzerhaften Gewande und läßt auf ein freies Künſtlerleben auch während dieſes erſten Aufenthaltes im Süden ſchließen. Die Rückkehr ins Vaterhaus und die Art, wie ihn der Vater betreute und für ſeine bürgerliche Exiſtenz Sorge trug, mag den Gedanken an das Gleichnis vom verlorenen Sohn in ihm angeregt haben, wenn er ſich nun wieder in die ſtrengeren bürgerlichen Sitten des alten Nürnbergs fügen mußte. Der Geiſt des Heimatgefühls weht uns aus dieſer Darſtellung eines fränkiſchen Bauernhofes in ganz beſonderem Maße an, aus der Zeichnung faſt mehr noch, wie aus dem fertigen Kupferſtich. Die Zeichnung mit den mancherlei Haustieren und dem Geflügel, das im Hofe ſein Weſen treibt, mutet noch intimer an, als der fertige Kupferſtich, der ſtrenger, vereinfachter, dramatiſcher erſcheint und bei dem das Landſchaftliche mehr Kuliſſe für den dramatiſchen Vorgang geworden iſt.

Ebenfalls Entwürfe für Kupferstiche sind die Bauerngruppen der Zeichnung auf Seite 79. Die Gruppe links ein Entwurf zu dem Stich „Die drei Bauern im Gespräch" (Bartsch 86), die Gruppe rechts zu dem Stich „Das gehende Bauernpaar" (Bartsch 83). Besonders die erste Gruppe hat Dürer in der Ausführung im Stich noch wesentlich abgeändert, aber nicht eigentlich verbessert. Die Zeichnung wirkt entschieden lebendiger und lebenswahrer.

Aus der großen Zeit, da Dürer an der Holzschnittfolge zur „Offenbarung Johannes" arbeitete, stammt die Zeichnung Seite 80, „Das jüngste Gericht" darstellend. Sehr ähnlich in der Komposition ist sie dem Holzschnitt „Johannes erhält die Weisung gen Himmel" (Bartsch 63).

Mit der Offenbarung Johannes beginnen die großen biblischen Bilderzyklen, die Dürer sein ganzes ferneres Leben hindurch beschäftigt haben, deren dramatisch Gewaltigster eben die Offenbarung Johannes ist, während die Holzschnittfolge zum Marienleben das lyrisch-idyllische Gegenstück dazu bildet. Am meisten beschäftigte Dürer jedoch das Leben des Heilandes, insbesondere die Leidensgeschichte. Es sind wohl nicht nur Rücksichten auf den Markt, die ihn veranlaßten, dieses Thema immer wieder von neuem darzustellen. Wir haben von ihm zwei Holzschnittfolgen dieser Art, die sogenannte „Kleine Passion", eine Folge von 37 Holzschnitten im Oktavformat, und die „Große Passion", eine Folge von zwölf Holzschnitten im Folioformat. Beide ungefähr gleichzeitig entstanden in den Jahren zwischen 1509 und 1511. Dann die „Passion in Kupfer", sechzehn Kupferstiche kleineren Formates, die im Jahre 1513 erschien, also unmittelbar im Anschluß an die beiden Holzschnittfolgen geschaffen wurde. Bis in seine letzten Lebensjahre beschäftigte Dürer das Thema, und wie die Darstellung des Menschen ihm immer mehr Hauptsache seiner Kunst wurde, so sehen wir auch in den Holzschnitten einer unvollendeten Passionsfolge, die im Jahre 1523 und 1524 erschienen, das Beiwerk ganz zurücktreten. Um den Figuren einen möglichst großen Raum geben zu können, versucht Dürer hier eine Lösung im Querformat, wodurch das Landschaftliche ohne weiteres zurückgedrängt wird, da das Querformat ihm gar nicht in gleichem Maße einen hochliegenden Horizont und damit eine in die Tiefe gehende landschaftliche Entwickelung ermöglicht. Von dieser letzten für den Druck bestimmten Passionsfolge sind nur zwei Blätter, „Das heilige Abendmahl" (Bartsch 53) und „Christus am Ölberg" (Passavant 225), im Holzschnitt fertig geworden. Ersterer erschien 1523, letzterer 1524.

Wir bilden auf Seite 110 zu diesem Holzschnitt einen ersten Entwurf ab, der eine sehr interessante Variante zu der entgültigen Lösung im Holzschnitt darstellt, insofern in diesem Entwurf der Moment dargestellt werden sollte, wie Judas Ischariot die Gesellschaft des Herrn und der Jünger verläßt, um den Heiland zu verraten. Um diesen Moment dramatisch darstellen zu können, mußte die Figur des Judas die Hauptsache werden und in den Mittelpunkt des Bildes gerückt erscheinen. Infolgedessen hat Dürer die Figur Christi mit dem an seiner Brust ruhenden Jünger Johannes an die Schmalseite des Tisches und an den linken Rand des Bildes gerückt. Das bedingt nun auch wieder, daß, mehr noch wie in anderen Abendmahlsdarstellungen, die Tischgesellschaft sich in einzelne Gruppen auflöst, da über die lange Tafel hinweg ein Kontakt mit der Figur des Heilandes schwer möglich war. Für die Ausführung in Holzschnitt gab Dürer indessen diesen Plan wieder auf und setzte Christus in die Mitte der Längsseite der Tafel.

Während der hier abgebildete Entwurf noch den intimen Charakter eines Nürnberger Zimmers aufweist, insofern wenigstens durch den Wandschrank in der Ecke rechts etwas von bürgerlicher Behaglichkeit in den Raum kommt, vereinfachte Dürer für den Holzschnitt den architektonischen Hintergrund auch in dieser Beziehung, indem er den Wandschrank wegließ, um den Eindruck der Feierlichkeit zu erhöhen; dafür aber brachte er ein Fenster in der Mitte des Hintergrundes an, wodurch das Auge des Beschauers noch mehr auf die darunter sitzende Figur des Heilandes als Hauptfigur des Bildes gelenkt wird.

Einen Entwurf für den erwähnten zweiten Holzschnitt dieser Folge haben wir auf Seite 112 „Christus am Ölberg". Im Städelschen Institut zu Frankfurt a. Main, wo sich das Original zu dem hier nachgebildeten Entwurf befindet, wird auch noch ein zweiter Entwurf für dasselbe Blatt bewahrt. Ende Mai 1521 notiert Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise: „ich hab drei Ausführung (Kreuztragung) und 2 Oelberg auf 5 halb Bogen gerissen." Wir sehen daraus, wie ihm selbst unter den vielen Eindrücken der niederländischen Reise die Beschäftigung mit diesem Thema nicht Ruhe ließ. Die zweite in Frankfurt bewahrte Darstellung dieses Themas dürfte eine der beiden im Jahre 1521 in Antwerpen entstandenen Zeichnungen sein.

Einzelne Bilder aus dem Leiden des Herrn, sowohl Holzschnitte als Kupferstiche, finden wir noch verschiedentlich unter den graphischen Werken Dürers. Außerdem aber besitzen wir noch einen ganzen Bilderzyklus zu diesem Thema, die sogenannte „Grüne Passion", eine Folge von Zeichnungen auf grünem Papier, die jetzt in der Albertina zu Wien bewahrt wird. Man nimmt allerdings an, daß diese Zeichnungen der Albertina nicht von Dürers eigener Hand herrühren, sondern Kopien seiner Originale von fremder Hand seien. Es sind uns indessen ebenfalls in der Albertina zwei eigenhändige Entwürfe für Zeichnungen der „Grünen Passion" erhalten. Die auf Seite 81 abgebildete Darstellung „Christus vor Pilatus" und die Zeichnung auf Seite 82, die „Dornenkrönung" darstellend. Die erste dieser beiden Zeichnungen ist vom Jahre 1505 datiert.

Im Zusammenhang mit diesen Passionsfolgen sei auch gleich noch der beiden Einzelbilder zum Leiden Christi gedacht, die wir in diesem Buche abbilden. Es sind beides Darstellungen der Kreuzabnahme. Die auf Seite 90 abgebildete, im Jahre 1512 entstandene Zeichnung wird in der Kunsthalle zu Bremen bewahrt, die auf Seite 103 abgebildete im Jahre 1519 entstandene in der Albertina zu Wien.

Neben der Leidensgeschichte des Heilands nimmt vor allem die Darstellung der Jungfrau Maria, die Darstellung der heiligen Familie und das Leben der Jungfrau Maria einen sehr breiten Raum in Dürers künstlerischem Schaffen ein. Allein an sogenannten Madonnenbildern, d. h. also Darstellungen der Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde,

wozu wir auch die Darstellungen der heiligen Familie rechnen können, bei welchen zur Darstellung der Mutter mit dem Kinde noch der heilige Joseph hinzutritt, besitzen wir unter Dürers Gemälden, Holzschnitten und Kupferstichen vierzig verschiedene Lösungen dieses künstlerischen Vorwurfes. Dazu treten die Marienbilder unter Dürers Zeichnungen, von denen wir hier zwölf aus den verschiedenen Zeiten seines Lebens auf Seite 65, 69, 85, 86, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 104, 108 abbilden.

Der beiden Jugendarbeiten aus den Jahren 1485 und 1491 (Seite 65 und 69) war weiter oben bereits gedacht. Es schließt sich an diese an die Zeichnung auf Seite 85, ein erster Entwurf zu der vielgenannten Zeichnung „Die Madonna mit den vielen Tieren" in der Albertina zu Wien, welche auf der folgenden Seite 86 abgebildet ist. Dieses Bild ist typisch für die ganze Auffassung Albrecht Dürers in seiner Darstellung der heiligen Jungfrau. Er betont in solcher Darstellung immer das Mütterliche; immer ist es der Typus der braven Nürnberger Bürgersfrau, die mit mütterlicher Zärtlichkeit sich ihrem Kinde widmet; ein veredelter Typus der Mütterlichkeit. Diese Auffassung wird meistens noch betont durch den landschaftlichen Rahmen, in den Dürer seine Marienbilder stellt. Beim vorliegenden Blatte sehen wir die Maria im Hausgärtchen auf der Rasenbank. Vom malerischen Bauernhof, zu dem das Gärtchen gehört, wankt der alte Joseph am Stabe heran. Unzähliges Getier umgibt die Gottesmutter; nicht nur Geflügel und Haustiere, sondern auch die Tiere der Wildnis, die vor dem Christuskinde ihre Wildheit verloren haben, und herbeieilen ihm zu dienen, oder mit ihm zu spielen. Im Vordergrund liegt der Pinscher, den wir öfters auf Dürers Bildern finden, und für den wohl der Schoßhund seiner Frau in allen Fällen Modell gewesen ist. Hinter der Gottesmutter öffnet sich eine weite malerische deutsche Berglandschaft. Im Mittelgrund derselben stellt Dürer nach Art der alten deutschen Meister, die oft eine ganze Geschichte in einzelnen Gruppen auf einem Bilde erzählen, „Die Verkündigung an die Hirten" dar. Am Himmel leuchtet schon der Stern, der die Weisen aus dem Morgenlande geleitet. Auf einem Bergpfad rechts treibt ein Eseltreiber seine Saumtiere zu Tale. Von der durch Schiffe belebten Küste im Hintergrund links kommt ein reisiger Zug herangezogen, den scheinbar diese Schiffe ans Ufer getragen haben. Möglich, daß Dürer damit das Herannahen der Könige aus dem Morgenlande hat andeuten wollen. Dem ganzen Bilde wohnt ein deutsches Behagen und eine deutsche Poesie inne, wie selbst unter Dürers Werken nur wenigen. Verwandt ist es in dieser Art dem Kupferstich mit der Darstellung der Geburt Christi, oder etwa dem Holzschnitt „Die heilige Familie bei der Arbeit" aus dem Marienleben, in welchem die Engelein um das Christuskind ihr neckisches Spiel treiben. Wenn jemand uns fragen wollte nach einem Beispiel für das Wesen deutscher Kunst, nicht im Sinne der Gedankentiefe, sondern der gemütvollen Poesie, die wir als einen Wesenszug deutscher Kunst für uns in Anspruch nehmen, so würden wir ihm dieses Bild als beweisendes Beispiel nennen dürfen. Es steht mit anderen, so z. B. mit einigen der besten Holzschnitte Lucas Cranachs, im Anfang der Entwicklung, die — in dieser Art einzig in Deutschland — bis in die Gegenwart reicht und die im neunzehnten Jahrhundert in der Kunst Ludwig Richters eine ihrer schönsten Blüten getrieben hat. Diese Zeichnung, neben eine der vielen Richterzeichnungen mit ihren echt deutschen Landschaftshintergründen gelegt, beweist schlagend die geistige Verwandtschaft beider Meister bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeit im einzelnen.

In wieweit das von diesem Bild und von Dürers Art und Wesen in den Mariendarstellungen Gesagte auch für die anderen Marienbilder dieses Buches gilt, das wird ja der Beschauer leicht selbst herausfinden. Er wird auch finden, wie bei den Darstellungen der späteren Jahre, — wie im allgemeinen in Dürers Kunst, ebenso auch in der Mariendarstellung —, die Landschaft immer mehr zurücktritt und die Figuren immer mehr die Hauptsache werden. Für die Zeichnung auf Seite 98 sei noch erwähnt, daß sie dem Holzschnitte Bartsch 101 nahe verwandt ist und wohl als ein erster Entwurf für diesen Holzschnitt betrachtet werden darf. Sowohl in den Figuren, wie im Beiwerk findet sich manches in dieser Zeichnung und dem Holzschnitt übereinstimmend wieder. Der Holzschnitt ist datiert vom Jahre 1518. Ungefähr in die gleiche Zeit dürfen wir demnach wohl auch die Zeichnung setzen.

Bei dem Marienbilde Seite 101 klingen italienische Erinnerungen nach. In der ganzen Gruppierung und in der Art, wie der musizierende Engel vor der Madonna angebracht ist, erinnert das Blatt an die Madonnenbilder der Bellini, deren Werke Dürer in Venedig kennenlernte. So ist das Blatt eines der interessantesten Beispiele, wie italienische Anregungen im Geiste und Gemüte eines deutschen Künstlers verarbeitet werden und so eben nur Anregungen bleiben, ohne zu einer Nachahmung und Annahme fremden Wesens zu führen.

Wie bekannt und hier mehrfach erwähnt, hat ja Dürer dem Leben der Jungfrau Maria ein ganzes Buch, d. h. eine Folge von zwanzig Holzschnitten gewidmet. Zu dem Holzschnitt dieser Folge, der den „Tod der Maria" darstellt, bilden wir auf Seite 89 den Entwurf in Federzeichnung ab, wie er in der Albertina zu Wien bewahrt wird. Wir haben hier nicht die Vorzeichnung für die Ausführung im Holzschnitt vor uns, sondern einen ersten Entwurf, der dann im Holzschnitt im einzelnen noch abgeändert wurde.

Dem Holzschnitt des Marienleben verwandt ist auch die auf Seite 91 abgebildete Federzeichnung aus der Albertina mit der Darstellung des Stalles von Bethlehem.

Die im Breitformat gezeichnete „Anbetung der Könige" (ebenfalls in der Albertina zu Wien) auf Seite 111 entstand ungefähr gleichzeitig mit der Zeichnung „Christus am Ölberg" (Seite 112) und dem „Abendmahl" (Seite 110). Vielleicht läßt das den Schluß zu, daß Dürer in dieser Holzschnittfolge im Querformat, die niemals fertig wurde, nicht eine Passionsfolge, sondern eine Holzschnittreihe geplant hatte, in welcher er das ganze Leben des Heilands zur Darstellung bringen wollte.

Nachdem die hinsichtlich des Bildinhaltes zusammengehörigen Blätter in den vorausgehenden Abschnitten gemeinsam behandelt wurden, bleibt uns nunmehr nur noch

übrig, eine kleine Nachlese zu halten unter den nachgebildeten Zeichnungen, die bisher besonders noch nicht erwähnt wurden. Es soll dies auch nur insoweit geschehen, als die Zeichnungen nach Form und Inhalt dazu besonders Veranlassung geben und nicht genügend für sich selbst sprechen.

Da sei zunächst erwähnt, daß die Zeichnung auf Seite 56 mit der Darstellung des Simson, wie er die Philister erschlägt, ein Gegenstück ist zu einer Zeichnung in der Albertina in Wien, welche die Auferstehung Christi darstellt. Beide Zeichnungen befanden sich ursprünglich in der Sammlung von Willibald Imhoff zu Nürnberg. Die Tatsache, daß dieses Blatt nicht gleich den übrigen Zeichnungen aus Imhoffs Besitz in der Albertina bewahrt wird, ist auch ein Beweis dafür, daß vor Kaiser Rudolf wohl schon einmal ein anderer aus dem Imhoffschen Besitz eine Auslese gehalten hatte. Eine Studie zu diesem Simsonbilde wird in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand bewahrt.

Eine Zeichnung, die für Dürers Entwicklung besonders lehrreich ist, geben wir auf Seite 83 wieder. Es ist die Darstellung des Apollo mit der Sonnenscheibe, im Hintergrunde Diana, die sich mit erhobener Hand gegen die blendende Sonne zu schützen sucht. Die Zeichnung wird von der Dürerforschung dem Anfang des 16. Jahrhunderts zugewiesen. Man hat angenommen, daß die Figur des belvedereschen Apollo Dürer bei dieser Zeichnung und bei der Figur des Adam in seinem Kupferstich „Adam und Eva" vorgeschwebt habe. Da man diese Zeichnung allgemein der Zeit vor der zweiten italienischen Reise zuweist, könnte in solcher Bekanntschaft mit den Werken der Antike ein weiterer Beweis für die erste italienische Reise gesehen werden, und man könnte versucht sein anzunehmen, daß Dürer damals sogar bis Rom gelangt sei, die dortigen Antiken studiert und den belvedereschen Apollo im Original gesehen habe. Es könnte wohl so sein, aber doch darf aus dieser Verwandtschaft mit dem belvedereschen Apollo ein solcher Schluß nicht ohne weiteres gezogen werden, denn die Zeichnung ist andererseits sehr verwandt einem Kupferstich des Jacopo dei Barbari (im beschreibenden Verzeichnis der Radierungen dieses Künstlers bei Bartsch unter Nr. 16 aufgeführt). Immerhin darf die Bekanntschaft mit diesem deutsch-italienischen Künstler allein schon als ein Beweis für die erste italienische Reise angesehen werden. Wohl ist Jacopo dei Barbari (in Deutschland Jacob Walch, d. i. der Welsche, genannt) im Anfang des 16. Jahrhunderts nach Deutschland gegangen und hat sich viele Jahre als Hofmaler verschiedener deutscher Fürsten in Deutschland und den Niederlanden aufgehalten, aber wir dürfen annehmen, daß Dürers Bekanntschaft mit ihm schon eine ältere war, und daß in Nürnberg nur die alten Beziehungen wieder aufgenommen und vertieft wurden. Dürers Verehrung für diesen Italiener war eine so große, daß es uns heute beinahe scheint, er habe ihn über Verdienst geschätzt. Was den deutschen Künstler immer wieder zu diesem Italiener hinzog, war das gemeinsame Interesse an der Theorie der bildenden Kunst. Dürer hat selbst, wie oben bereits erwähnt, ein Buch von der Messung mit dem Zirkel herausgegeben, in welchem er die Proportionen des menschlichen Körpers genau studiert und die Konstruktion einer menschlichen Ideal- oder Normalfigur mit Hilfe des Zirkels darlegt. Jacopo dei Barbari hatte nun, wie wir aus Dürers Schriften wissen, ihm selbst gesagt, daß er im Besitz des Geheimnisses dieser menschlichen Proportionslehre sei und daß er ihm dieses Geheimnis gelegentlich mitteilen wolle. Eine solche Mitteilung ist freilich nie erfolgt, aber noch im Tagebuch der niederländischen Reise erzählt Dürer, daß er die Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, deren Hofmaler Jacopo zuletzt gewesen war, nach dessen Tode um die Handschrift mit seinen künstlerischen Geheimnissen gebeten habe, welche die Fürstin aber bereits einem anderen Künstler verehrt hatte. Sein ganzes Leben hindurch hat Dürer sich mit dieser Theorie beschäftigt, bis er im Alter das Ergebnis seiner Studien in dem genannten Buche niederlegte. Wir besitzen eine ganze Reihe Zeichnungen von ihm, in welchen solche Konstruktionen der menschlichen Figur von ihm versucht sind, darunter auch die Figur des Adam aus dem eben genannten Kupferstich, die, wie gesagt, der Figur dieses Apollo sehr verwandt ist und mit ihr auf die Antike zurückgeht. Ob nun diese Figur als das Ergebnis einer solchen Konstruktion anzusehen ist, oder ob der Künstler nicht vielmehr aus dieser der Antike entliehenen Idealfigur die Maße mit Hilfe des Zirkels abzuleiten und zu ergründen suchte, mag dahingestellt bleiben. Die letzte Annahme darf wohl als die wahrscheinlichere angesprochen werden.

Die ganze Art der technischen Behandlung dieser Apollo-Zeichnung läßt darauf schließen, daß auch sie der Entwurf für einen Kupferstich gewesen ist, der nicht zur Ausführung gelangte und später wohl durch den Plan der Ausführung von „Adam und Eva" in Kupferstich ersetzt worden ist. Als ein Beweis, daß Dürer diese Zeichnung ursprünglich im Kupferstich ausführen wollte, darf es auch angesehen werden, daß das Wort „Apollo" auf der Sonnenscheibe in Spiegelschrift geschrieben ist. Würde es in der gleichen Art auf die Kupferplatte gebracht, so wäre es im Abdruck von der Kupferplatte wieder in richtiger, von links nach rechts laufender Schrift erschienen. Bemerkenswert ist an diesem Blatte auch die fabelhafte Wirkung des Leuchtens und Blendens in der Darstellung der Sonnenscheibe. Etwas Ähnliches in der Darstellung des lebendigen Lichtes finden wir in der alten Kunst nur noch in einer Rembrandtschen Radierung, dem Faust.

Ebenfalls als ein Entwurf für einen unausgeführten Kupferstich dürfen wir die Darstellung des „Heiligen Georg" auf Seite 84 ansehen. Dürer hat die Figur dieses Heiligen zweimal in kleinen Kupferstichen dargestellt, die in der Kunstwissenschaft zitiert werden unter den Namen „Der heilige Georg zu Pferde" und „Der heilige Georg zu Fuß". Dem letzteren ist diese Zeichnung verwandt, zwar nicht in der Darstellung, aber im Stil und in der Technik. Der Kupferstich ist datiert vom Jahre 1508; um diese Zeit dürfte mithin auch die vorliegende Zeichnung entstanden sein.

Auch das Motiv „Adam und Eva im Paradiese", das Dürer in dem eben erwähnten Kupferstich so meisterhaft dargestellt hat, beschäftigt ihn später noch. In der kleinen Holzschnitt-Passion, die in den Jahren 1509–1510 entstand, findet sich eine Darstellung des Sündenfalles, und zu diesem

Holzſchnitt darf die den gleichen Gegenſtand behandelnde Zeichnung, die wir auf Seite 87 abbilden, als ein Entwurf angeſehen werden. Hier hat nun Dürer die Anlehnung an die Antike wieder fallen laſſen. Die Figuren von Adam und Eva erſcheinen hier durchaus nach dem deutſchen Modell gezeichnet. Die beſonders reizvolle Vermenſchlichung der Schlange, die bis zur Bruſt in der Figur eines Weibes ſo liſtig verführeriſch vom Baum auf das erſte Menſchenpaar herabſieht, hat Dürer im Holzſchnitt wieder fallen laſſen und nur das Krönchen auf dem Kopf der Schlange hat er beibehalten. Zweifellos iſt dieſe vermenſchlichte Schlange in der Zeichnung viel reizvoller als die Schlange im Holzſchnitt. Es mag wohl die Rückſicht auf das Publikum mitgeſprochen haben, wenn er ſpäter dieſen anmutigen künſtleriſchen Einfall wieder aufgab. Die Darſtellung der Schlange des Paradieſes mit den Zügen eines Weibes iſt der alten Kunſt auch ſonſt nicht fremd. So bewahrt zum Beiſpiel die kaiſerliche Gemäldegalerie in Wien ein kleines Ölbild mit der Darſtellung des Sündenfalles von Hugo van der Goes, auf dem die Schlange ebenfalls mit einem Frauenkopf, aber ſogar noch mit Füßen dargeſtellt iſt. Der Künſtler ging dabei von der Erwägung aus, daß die Schlange ja erſt durch den Fluch des Herrn: „Auf deinem Bauche ſollſt du gehen", der Füße beraubt worden ſei.

Eine der wenigen reinen Landſchaftszeichnungen aus Dürers mittleren Jahren beſitzen wir in dem auf Seite 88 wiedergegebenen hübſchen Bilde mit einer Anſicht von Heroldsberg bei Nürnberg. Die Zeichnung datiert vom Jahre 1510. Erſt in den letzten Jahren iſt es der Kunſtwiſſenſchaft gelungen, den dargeſtellten Ort zu identifizieren.

Die Darſtellung der „Verſuchung des heiligen Antonius" auf Seite 92 und die Zeichnung „Der heilige Hieronymus in der Zelle" (S. 93), beide vom Jahre 1515, ſind auch intereſſante Belege dafür, wie Dürer bei fortſchreitenden Jahren immer größeres Gewicht auf die Darſtellung der menſchlichen Figur legt und den Hintergrund ſolcher Zeichnungen immer mehr vereinfacht. Auch die Figur des Teufels, dieſes phantaſtiſchen Fabelweſens, im erſten Blatt iſt typiſch für Dürer. Dieſen Teufel hat er ſich ſelbſt konſtruiert. Wir finden ihn ähnlich auch auf anderen Blättern, ſo dem berühmten Kupferſtich „Ritter, Tod und Teufel" und in dem Holzſchnitt „Chriſtus in der Vorhölle" in der großen Holzſchnittpaſſion.

Daß der Sinn für eine reiche maleriſche Landſchaft Dürer mit den Jahren nicht ganz abhanden gekommen iſt, dafür haben wir einen Beleg in der auf Seite 96 nachgebildeten allegoriſchen Kompoſition von 1516. Die reiche Landſchaft iſt noch vom gleichen Reiz, wie die maleriſchen landſchaftlichen Hintergründe in den Blättern ſeiner Frühzeit. Es iſt für den Hintergrund dieſes Blattes die Burg von Nürberg frei verwendet worden, ganz ähnlich wie auf dem bekannten Kupferſtich „Der heilige Antonius" vom Jahre 1519.

Den Aufträgen Kaiſer Maximilians verdanken die beiden Reiterfiguren auf Seite 99 und 100 ihre Entſtehung. Es ſind Entwürfe für Figuren zu dem großen Holzſchnitt „Der Triumphzug des Kaiſers Max", die jedoch in dieſer Form nicht zur Ausführung in Holzſchnitt gelangten. Die Zeichnungen ſind datiert vom Jahre 1518. Erſchienen iſt der Triumphzug im Jahre 1522. Wir dürfen aus der Datierung dieſer Zeichnungen ſchließen, daß Dürer gelegentlich ſeines Zuſammentreffens mit dem Kaiſer auf dem Reichstag zu Augsburg den Auftrag erhalten habe, am Triumphzug mitzuarbeiten. Von Dürers eigener Hand iſt in dieſem Werke zweifellos der große Triumphwagen mit der Darſtellung des Kaiſers, alſo die Haupt- und Mittelgruppe. Auch eine Anzahl anderer Gruppen wird Dürer zugeſchrieben, welche Zuſchreibung jedoch von einigen Kunſtgelehrten abgelehnt wird.

In der auf Seite 107 abgebildeten reizenden Gruppe von ſieben muſizierenden Engeln, datiert vom Jahre 1521, haben wir wohl einen Entwurf für den Vordergrund eines unausgeführt gebliebenen Gemäldes oder Holzſchnittes zu ſehen. Mehrfach hat Dürer ähnliche Gruppen in ſeinen graphiſchen Blättern angewendet.

Die Zeichnung auf Seite 109 „Ein Biſchof Meſſe leſend" datiert vom Jahre 1523, zeigt ſchließlich, wie Dürer trotz aller Vereinfachung des landſchaftlichen oder architektoniſchen Hintergrundes in den Werken ſeiner ſpäteren Zeit doch den Sinn für die maleriſche Geſtaltung des Raumes nicht verloren hat. Er war eben ein deutſcher Grübler, und als ſolcher kam er von der Darſtellung der Augenfreude in ſeinen jüngeren Jahren ſpäter immer mehr zu einer Gedankenkunſt und zur Darſtellung des Seelenlebens, wie es ſich im Antlitz und in der Bewegung des Menſchen darſtellt. Das Fauſtiſche der deutſchen Natur kommt in ihm, dem größten der bildenden Künſtler Deutſchlands, ja ebenſo zum Ausdruck wie in unſerem größten Dichter; mit ihm hat er auch die Vielſeitigkeit des Forſchens und Strebens gemeinſam. Und daß ihm auch fauſtiſche Stimmungen nicht fremd waren, dafür iſt uns ſein berühmter Kupferſtich „Die Melancholie" ein ſchlagender Beweis. Wo wäre dieſer fauſtiſche Gedanke und dieſes fauſtiſche Empfinden gleich tiefgründig und gleich ergreifend in der deutſchen Kunſt dargeſtellt worden? Denkt man nicht an die Worte, die Goethe ſeinen Fauſt im Eingangsmonolog ſprechen läßt: „. . . um zu erkennen, daß wir nichts wiſſen können, das will mir ſchier das Herz verbrennen," wenn man dieſes Blatt betrachtet. Man hat ſich viel den Kopf zerbrochen, um zu ergründen, was Dürer mit ſeiner Melancholie hat ſagen wollen. Ich glaube, Goethe hat es in dieſen Worten am beſten ausgeſprochen, wenn er ſie auch nicht darauf bezog. So ſehen wir denn in Dürer in jedem Zuge ſeines Weſens den deutſchen Mann. Er war ein Deutſcher und nichts Deutſches iſt ihm fremd geblieben.



Selbſtbildnis Albrecht Dürers im Alter von 13 Jahren

Silberſtiftzeichnung in der Albertina zu Wien. Bezeichnet: „Dz hab ich aws eim ſpigell nach mir ſelbs kunterfet im 1484. Jor do ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer." 296 : 275 mm. L. 448.



Albrecht Dürers Mutter

Kohlezeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Bezeichnet: „1514 an oculi" (19. März). „Dz ist albrecht dürers muter dy war alt 63 Jor." Späterer Zusatz von Dürers eigener Hand: „vnd ist verschiden Im 1514 Jor am erchtag vor der crewtzwochn vm zwey genacht" (am Erichtag vor der Kreuzwoche (Dienstag den 16. Mai) um zwei gegen Nacht). 421 : 303 mm. L. 40.



Bildnis einer Frau (vielleicht Dürers Schwägerin Katharina Zinnerin, geb. Frey)

Kohlezeichnung aus dem Jahre 1503 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 314 : 242 mm. L. 5.



Selbstbildnis Albrecht Dürers im Alter von etwa 20 Jahren

Federzeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen. Die Beischrift „Martin Schön Conterfeit 1465" rührt von fremder Hand her und ist irrig. Die als Selbstbildnis Dürers erwiesene Zeichnung entstand um 1491. 193 : 200 mm. L. 429.



Dürers Frau und ein junges Mädchen aus Köln

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuche der Niederländischen Reise, entstanden im Juli 1520; aufbewahrt in der K. K. Hofbibliothek zu Wien. Bezeichnet: „awff dem rin mein Weib pey poparti". (Auf dem Rhein mein Weib bei Boppart.) Links oben die Beischrift: „kölnisch gepend". (Kölnisch Gebände, d. i. Kopfputz). 129 : 190 mm.



Bildnis eines jungen Mädchens

(vielleicht der Tochter von Dürers Schwägerin Katharina Zinnerin, geb Frey).

Kohlezeichnung aus dem Jahre 1515, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 422 : 290 mm. L. 46.



Kopf eines jungen Mannes (vermutlich aus der Familie Paumgartner)

Kohlezeichnung aus dem Jahre 1503 in der Bibliothek der K. K. Akademie der bildenden Künste zu Wien. Mit der Beischrift von fremder Hand: „also pin ich gsthtalt in achtzehn Jor alt.“ 296 : 213 mm. L. 426.



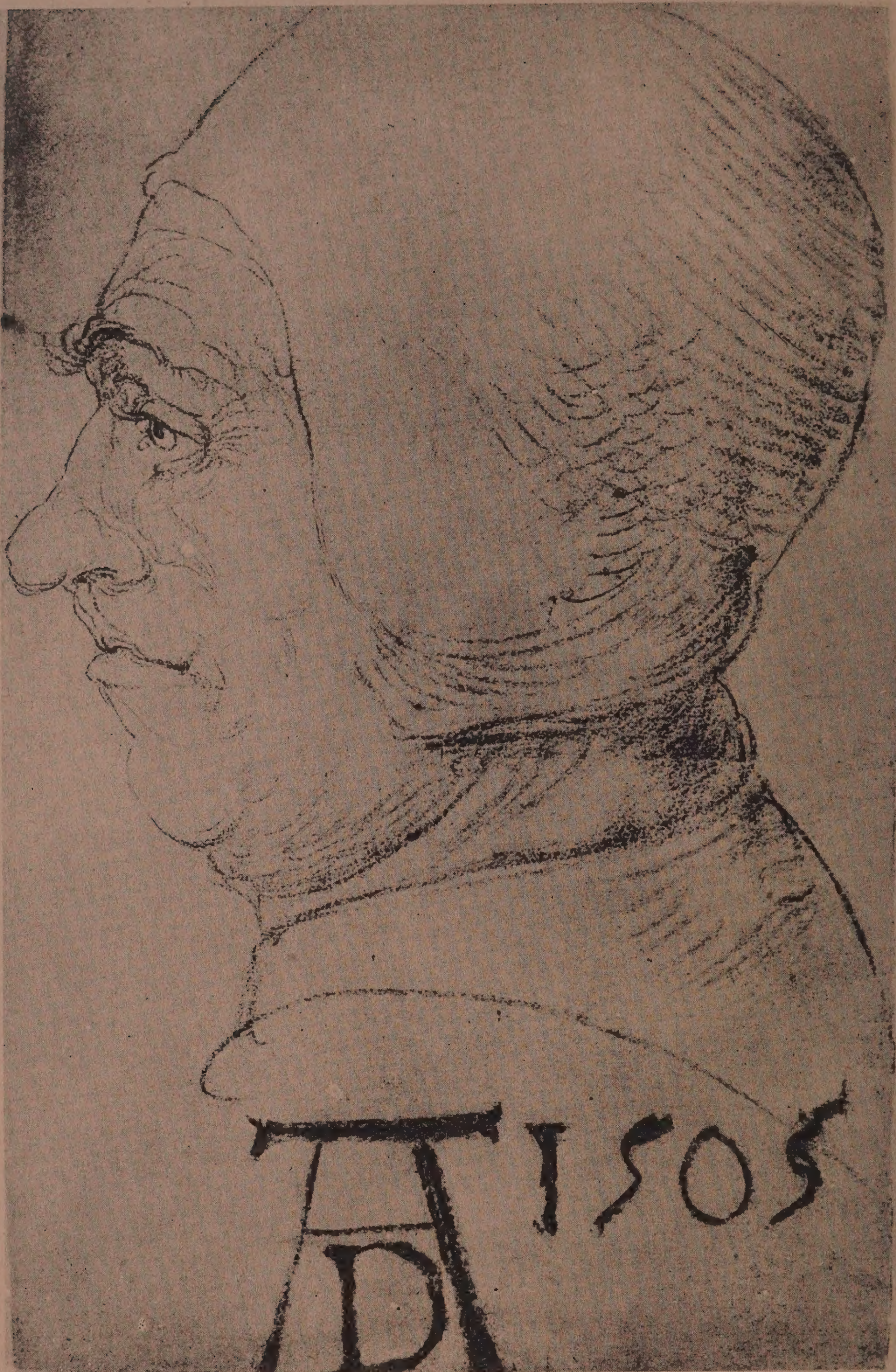
Albrecht Dürers Bruder Andreas (Goldschmied zu Nürnberg)

Federzeichnung vom Jahre 1514 in der Albertina zu Wien.
280 : 218 mm. L. 532.



Modellstudie nach einem als musizierender Engel gekleidetem Manne

Silberstiftzeichnung auf violettgrau grundiertem Papier, weiß gehöht. Entstanden 1497. Aufbewahrt in der Sammlung William Mitchell in London. 268 : 195 mm. L. 73.



Kopf eines älteren bartlosen Mannes

Kohlezeichnung vom Jahre 1505 in der Sammlung William Mitchell zu London. Mit der Beischrift von fremder Hand: „Propiamano de Alberto Durero", zu deutsch: Von Albrecht Dürers eigener Hand. 297 : 186 mm. L. 44.



Bildnis eines jungen Mannes

Kohlezeichnung vom Jahre 1515 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.
370 : 275 mm. L. 45.



Kopf eines Knaben

Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier, weiß gehöht, im British Museum zu London.
272 : 216 mm. L. 247.



Halbfigur eines Mannes in älteren Jahren

Silberstiftzeichnung aus der Zeit der niederländischen Reise, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.
195 : 147 mm. L. 63.



Brustbild eines Mannes

Kohlezeichnung vom Jahre 1516 im British Museum zu London.
418 : 225 mm. L. 262.



Bruſtbild eines Mannes (vielleicht Jacob Fugger)

Kohlezeichnung, wahrſcheinlich entſtanden z. Zt. des Reichstags zu Augsburg 1518. Aufbewahrt im Kgl. Kupferſtichkabinett zu München. Von fremder Hand übergangen. 333 : 243 mm. L. 202.



Kardinal Lang von Wellenberg

Federzeichnung aus der Zeit des Reichstags zu Augsburg im Jahre 1518. In der Albertina zu Wien.
388 : 277 mm. L. 548.



Bildnis des Baumeisters Hieronymus von Augsburg

(des Erbauers des Fondaco dei Tedeschi in Venedig). Pinselzeichnung auf blaugrünem italienischen Papier; Studie für das Bildnis des Dargestellten in dem von Dürer ursprünglich für die Bartolomäuskapelle des Hauses der deutschen Kaufleute in Venedig geschaffenen Gemälde „Das Rosenkranzfest“ (jetzt in Prag). Entstanden 1506. Aufbewahrt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 386 : 262 mm. L. 10.



Bruſtbild eines bartloſen Mannes

Schwarze Kreidezeichnung vom Jahre 1518 (Reichstag zu Augsburg) in der Sammlung des Herzogs von Devonſhire in Chatsworth. 354 : 277 mm. L. 400.



Kaiser Maximilian

Kohlezeichnung vom Jahre 1518 (Reichstag zu Augsburg). Bezeichnet: „Das ist keiser maximilian den hab ich albrecht dürer zw awgspurg hoch obn awff der pfaltz in seim kleinem stüble künterfett do man czalt 1518 am mondag noch Johannis tawffer.“ Studie für Dürers gemalte und in Holz geschnittene Bildnisse des Kaisers. Von fremder Hand koloriert gewesen, Spuren der wieder entfernten Farbe im Gesicht noch wahrnehmbar. Aufbewahrt in der Albertina zu Wien. 381 : 319 mm. L. 546.



Männlicher Kopf

Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht. Studie für einen Apostelkopf im Mittelbilde des Hellerschen Altars vom Jahre 1508. Aufbewahrt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 288 : 207 mm. L. 21.



Selbstbildnis Abrecht Dürers

Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht. Studie zu dem Selbstbildnis des Meisters im Mittelbilde des Hellerschen Altars vom Jahre 1508. Aufbewahrt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 395 : 234 mm. L. 23.



Damiano de Goes

(Portugiesischer Historiker, Geograph und Diplomat). Unter dieser Bezeichnung ist das Bild bekannt. Näheres über die Haltbarkeit dieser Annahme ist in der Einleitung gesagt. Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien. 360 : 290 mm. L. 573.



Erasmus von Rotterdam

Kohlezeichnung vom Jahre 1520 (Niederländische Reise) in der Sammlung Léon Bonnat zu Paris.
373 : 271 mm. L. 361.



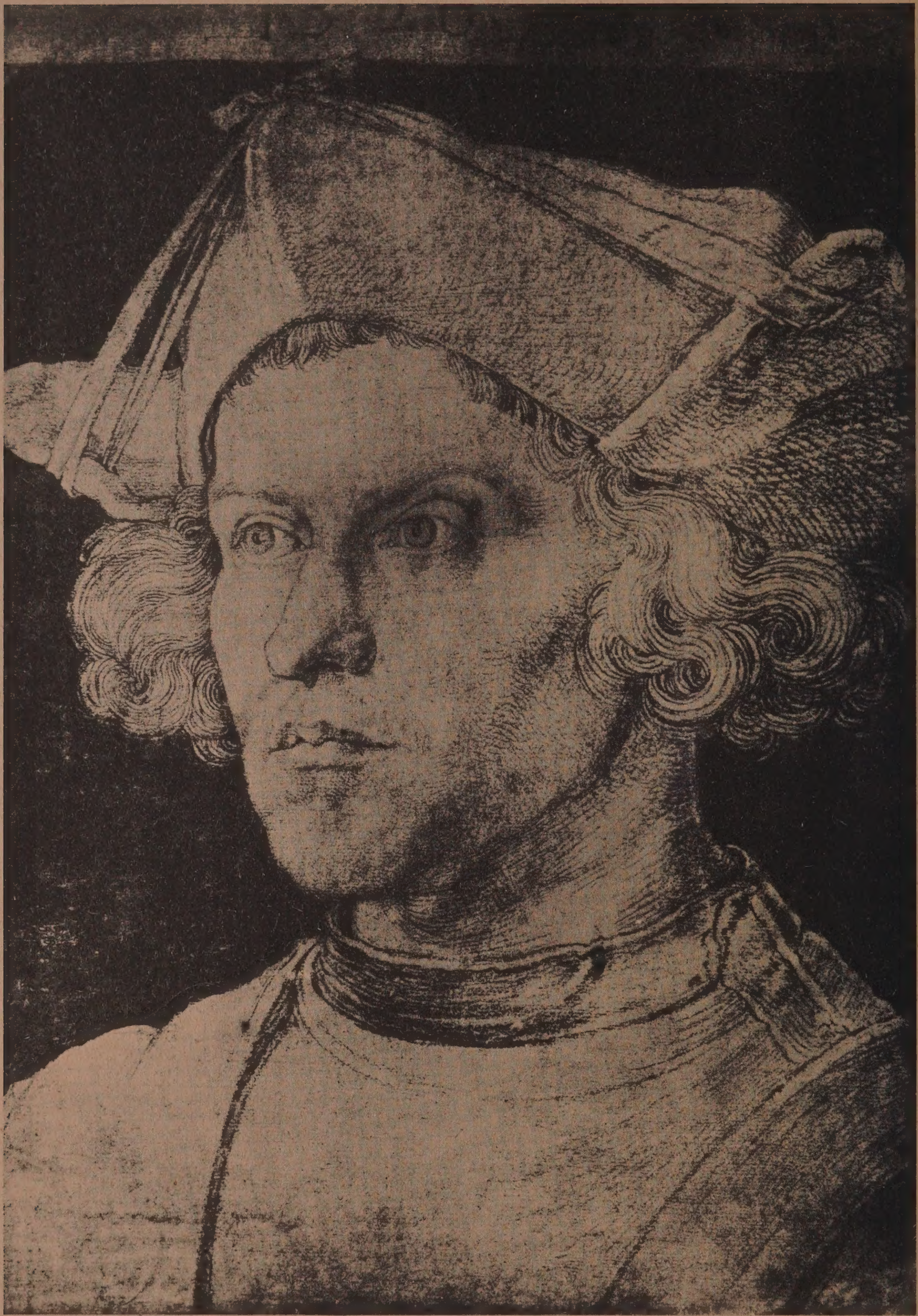
Stehender Apostel (Jacobus major)

Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht. Studie für eine Apostelfigur im Mittelbilde des Hellerschen Altars vom Jahre 1508; im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 400 : 235 mm. L. 19.



Kniender Apostel

Pinselzeichnung auf blaugrün grundiertem Papier. Studie für eine Apostelfigur im Mittelbilde des Hellerschen Altars vom Jahre 1508; im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 352 : 276 mm. L. 22.



Brustbild eines jungen Mannes

Kohlezeichnung vom Jahre 1520 (Niederländische Reise) im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 366 : 258 mm. L. 53



Bildnis eines bartlosen Mannes

Weiß gehöhte Kohlezeichnung vom Jahre 1520 (Niederländische Reise) im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Von fremder Hand übergangen. 379 : 290 mm. L. 200.



Weibliches Brustbild

(Vielleicht Dürers Schwägerin Katharina Zinnerin, geb. Frey, in vorgerücktem Alter.)

Lavierte Silberstiftzeichnung, weiß gehöht, in der Kunsthalle zu Bremen.
216 : 164 mm. L. 113.



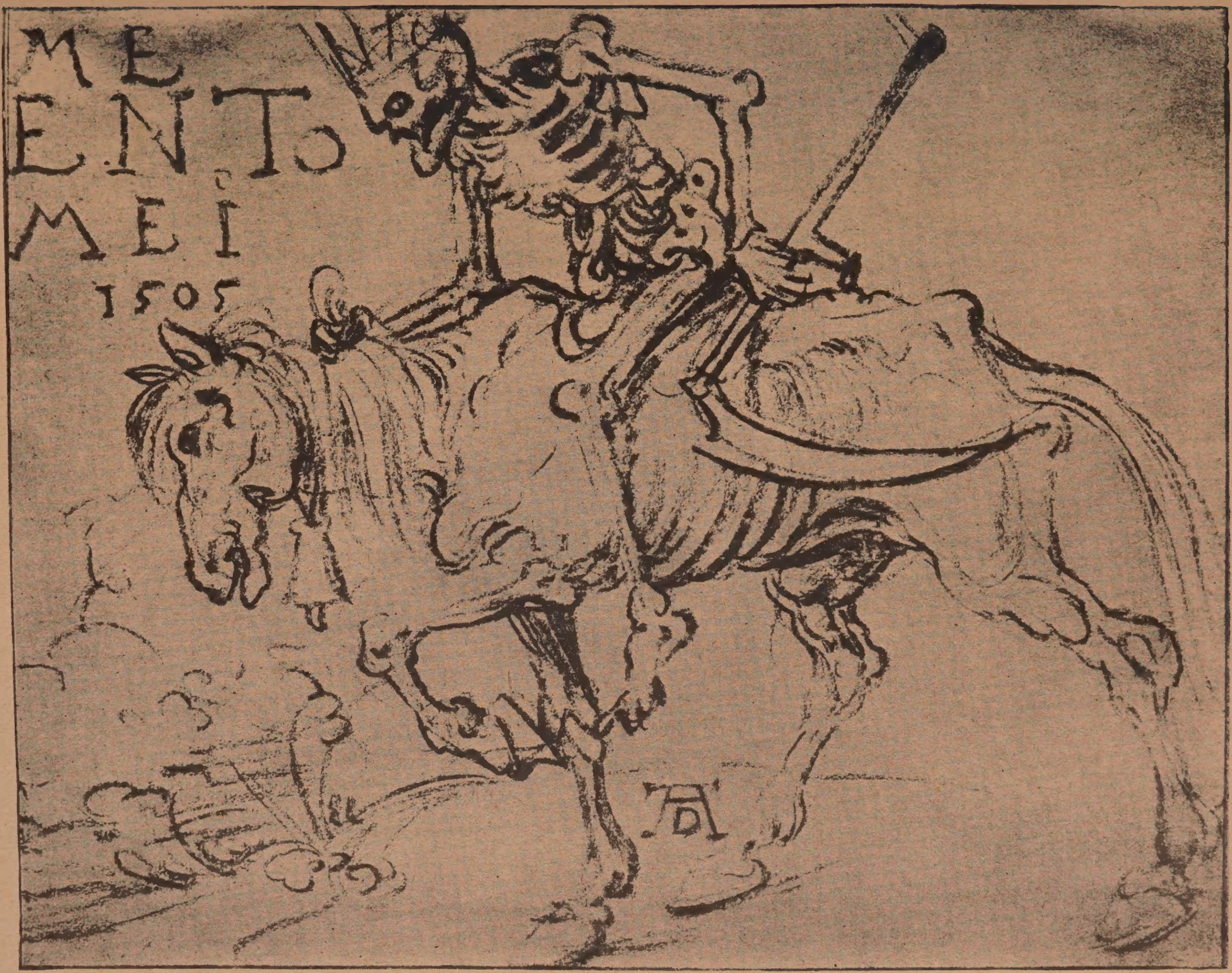
Niederländische Kostümfigur

Weiß gehöhte Pinselzeichnung in Wasser- und Deckfarben vom Jahre 1521. In der Sammlung des Barons F. Schickler zu Paris. 283 : 195 mm. L. 385.



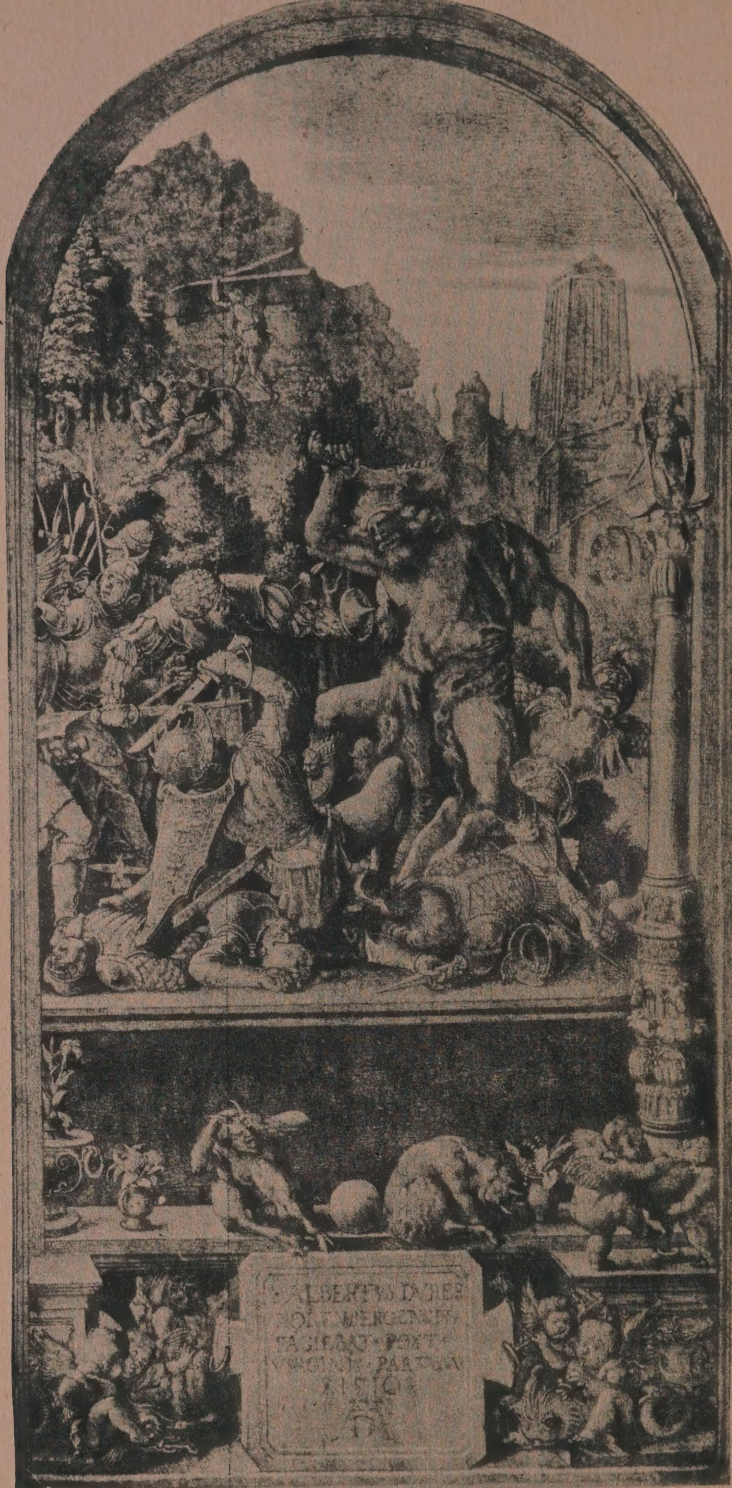
Brustbild Friedrichs des Weisen

Silberstiftzeichnung vom Jahre 1524; Entwurf zu dem Kupferstichbildnis des Kurfürsten. In der Sammlung Valton zu Paris. 177 : 138 mm. L. 387.



„Memento mei"

Kohlezeichnung vom Jahre 1505 in der Sammlung John Malcolm zu London.
210 : 266 mm. L. 91.



Simson schlägt die Philister

Tuschzeichnung auf graugrün grundiertem Papier vom Jahre 1510 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Ein Entwurf zu dieser ausgeführten Zeichnung findet sich in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand. 320 : 154 mm. L. 24.



Bruſtbild eines Goldſchmiedes von Mecheln

Federzeichnung von der Reiſe in die Niederlande (1520); im Kgl. Kupferſtichkabinett zu Berlin. Bezeichnet: „ein goltſchmit vom Mechell zw antorff (Antwerpen) gemacht.“ 160 : 111 mm. L. 445.



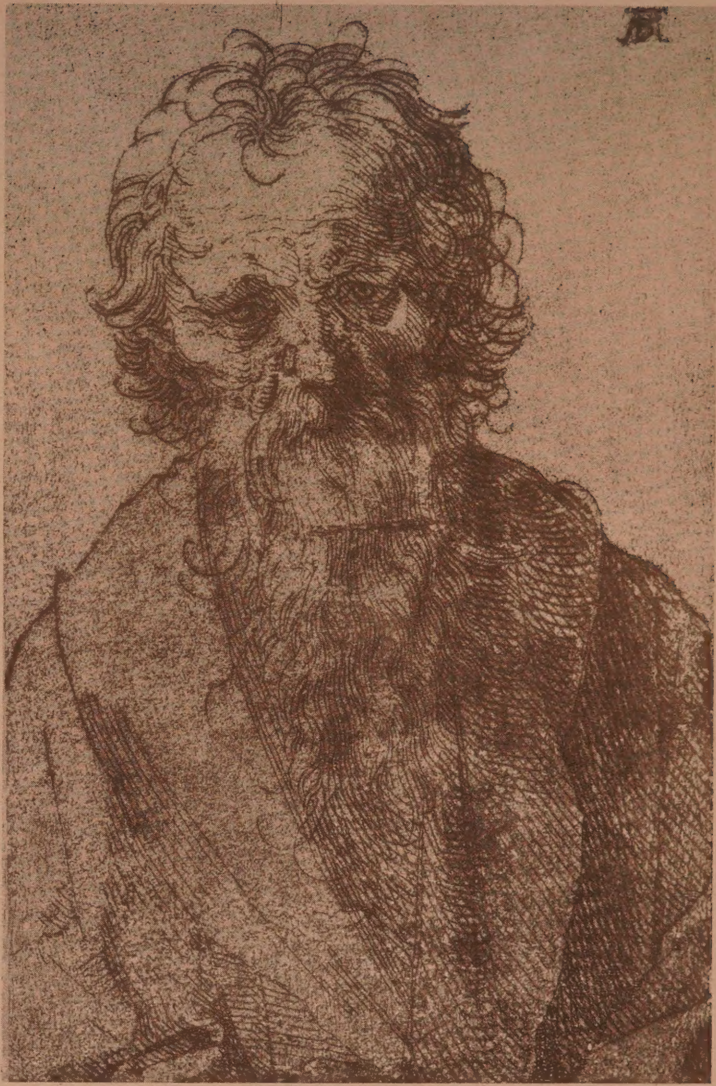
Bildnis des Hans Pfaffrot von Danzig

Federzeichnung von der niederländischen Reise (1520) in der Sammlung Dr. Eduard Bendemanns in Düsseldorf. Bezeichnet: „Hanns Pfaffrot von Danzgen 1520 ein stark mann.“ Im Tagebuch der niederländischen Reise wird ein anderes Bildnis des Hans Pfaffrot erwähnt, worüber in der Einleitung Näheres gesagt ist. 161 : 108 mm. L. 178.



Jobst Blankfeld (Dürers Wirt zu Antwerpen)

Silberstiftzeichnung vom Jahre 1520 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise. Bezeichnet: „Das ist mein Wirt zu antorf Jobst Blankfelt." 160 : 114 cm. L. 196.



Bildnis eines alten Mannes

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise (1520) im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 138 : 166 mm. L. 197.



Lazarus Ravensburger

Silberstiftzeichnung aus dem niederländischen Skizzenbuch vom Jahre 1520 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Bezeichnet: „. . . rg Rafenspurger gemacht zu Antorff." Näheres über diese Zeichnung in der Einleitung. 123 : 170 mm. L. 55.



Zwei Frauen in Halbfigur

Silberstiftzeichnung aus dem niederländischen Skizzenbuch (1520) im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Auf der Rückseite der oben abgebildeten Zeichnung. 123 : 170 mm. L. 56.



Bruſtbild einer jungen Frau

Silberſtiftzeichnung aus dem Skizzenbuch der niederländiſchen Reiſe (1520) in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Schloß Chantilly. Im Hintergrunde die Kirche St. Michael in Antwerpen, bezeichnet: „ſant michell zw antorff." 130 : 192 mm. L. 338.



Bildnis des Caspar Sturm

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise (1520) in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Schloß Chantilly. Bezeichnet: „1520 Casper Sturm alt 45 Jor zw ach (Aachen) gemacht." In seinem Tagebuch gedenkt Dürer dieser Zeichnung besonders. Der Dargestellte ist derselbe Caspar Sturm, der Luther als Reichsherold zum Reichstag von Worms (1521) geleitete.
127 : 189 mm. L. 340.



Paulus Toppler und Martin Pfintzing

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise (1520) in der Sammlung V. Weisbach zu Berlin. Bezeichnet: „pawll dopler 1520 LXI Jor Altt“ und „mertn pfintzing XX Jor alt“. „zw ach (Aachen) gemacht.“ Im Tagebuch der niederländischen Reise erwähnt Dürer, daß er die beiden „in sein Büchlein conterfeit“ habe. 127 : 189 mm. L. 439.



Die Frau und die Magd des Jan de Has in Bergen op Zoom

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise (1520) in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Schloß Chantilly. Bezeichnet: „zw pergen" (Bergen op Zoom). Im Tagebuch der niederländischen Reise erwähnt Dürer, daß er die Frau und Magd des Jan de Has in Bergen op Zoom gezeichnet habe. Nach der Beischrift: „zw pergen" dürfen wir also annehmen, diese im Tagebuch erwähnte Zeichnung hier vor uns zu haben. 129 : 190 mm. L. 342.



Maria mit dem Jesuskinde

Federzeichnung, mit rötlichem Inkarnat leicht angelegt, datiert 1485. Im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Nächst dem Selbstbildnis von 1484 (Seite 25) das früheste bekannte Werk Dürers. 210 : 147 mm. L. 1.



Drei Landsknechte

Federzeichnung vom Jahre 1489 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.
219 : 160 mm. L. 2.



Ein Reiterzug

Federzeichnung vom Jahre 1489 in der Kunsthalle zu Bremen.
201 : 309 mm. L. 100.



Heilige Familie

Federzeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen, auf der Rückseite des Selbstbildnisses von ca. 1491 (Seite 28). 193 : 200 mm. L. 430.



Die heilige Familie mit dem schlafenden Joseph

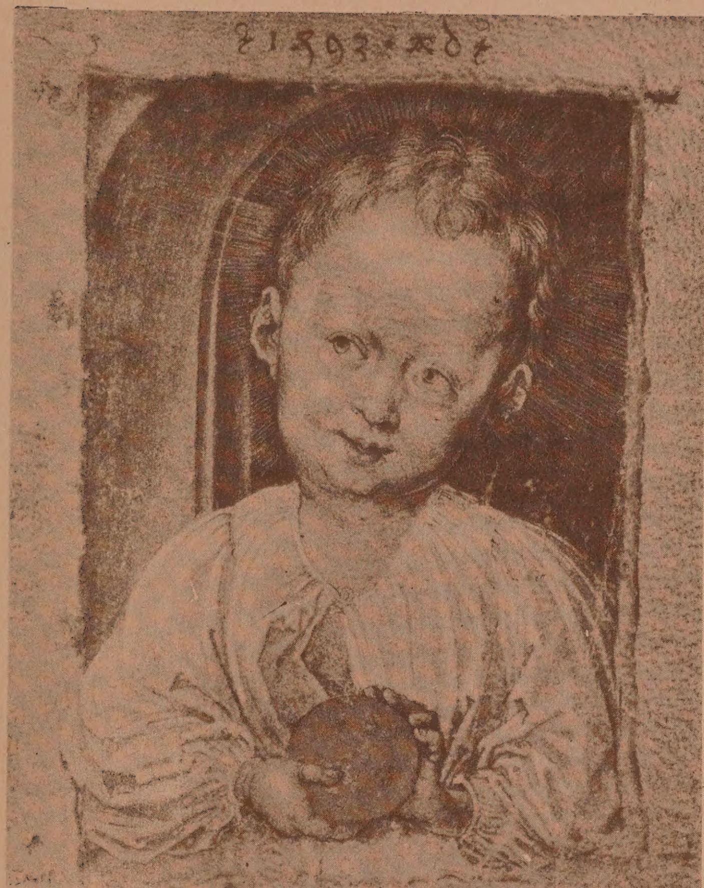
Federzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin, um 1491.
290 : 214 mm. Bei Lippmann noch nicht verzeichnet.



Der blinde Reiter

(Paulus, der nach dem Tage von Damaskus in die Stadt geführt wird.)

Federzeichnung, etwa vom Jahre 1491, im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 258 : 198 mm.
Bei Lippmann noch nicht verzeichnet. Die Bezeichnung von fremder Hand ist irrig.



Der Christusknabe als Erlöser

Miniaturbild auf Pergament vom Jahre 1493 in der Albertina zu Wien. Wahrscheinlich eine Neujahrskarte, wie sie damals in solcher Form üblich war. 118 : 93 mm. L. 450.



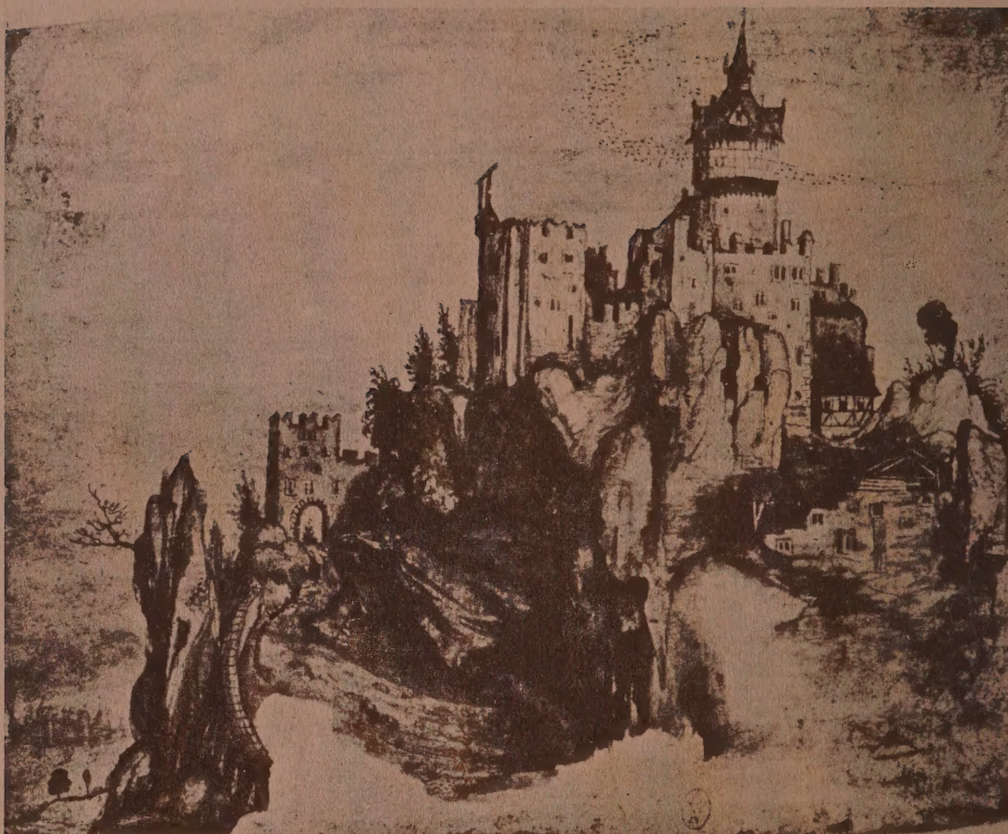
Burg Arco in Südtirol

Farbenzeichnung, etwa vom Jahre 1494, im Louvre zu Paris; bezeichnet: „Fenedier Klause". Eine der Zeichnungen, die als Beweisdokument für die erste italienische Reise Dürers am Ende seiner Wanderjahre, also 1494, angesehen werden darf. 221 : 221 mm. L. 303.



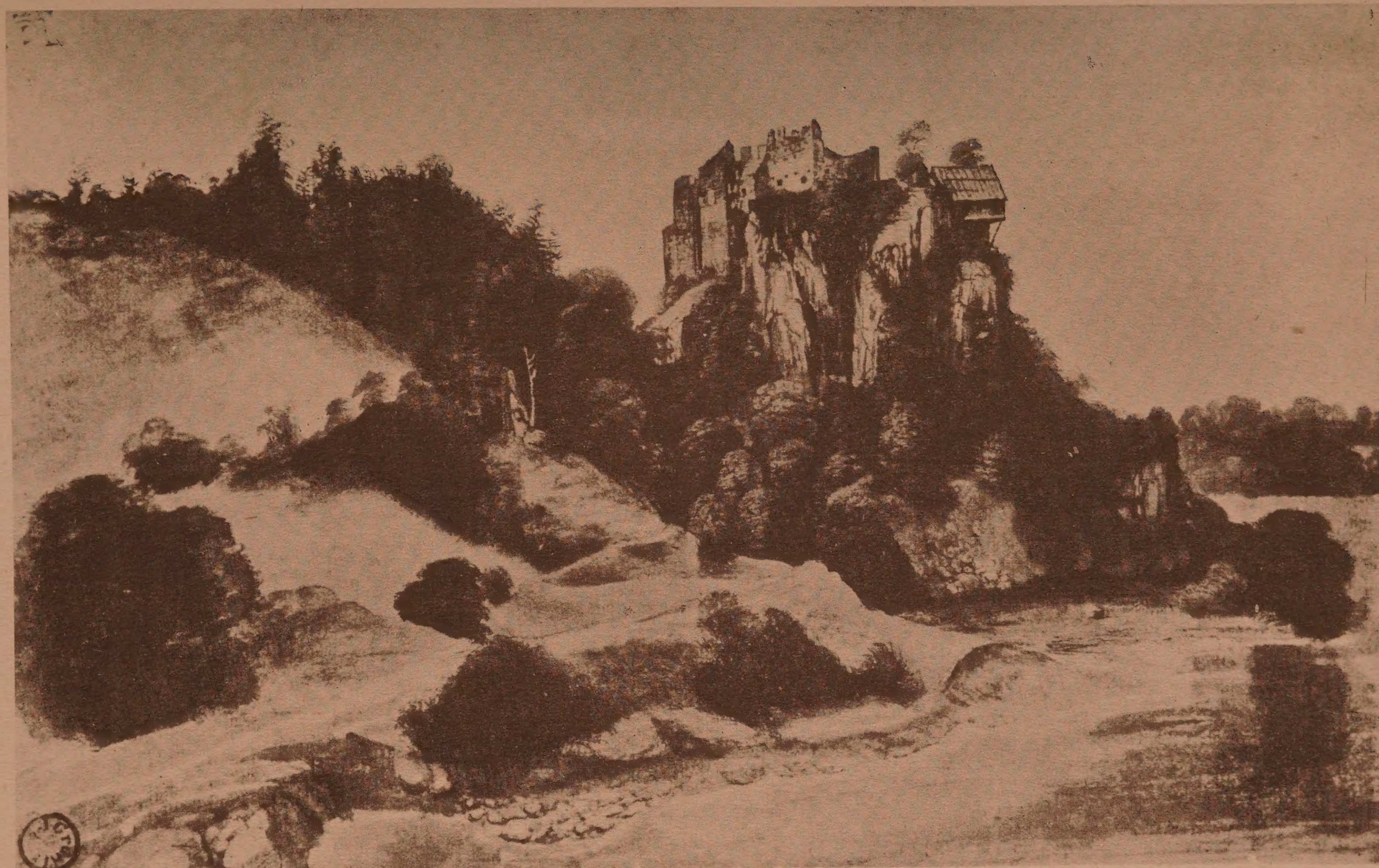
Felslandschaft mit Schloß

Federzeichnung von der ersten italienischen Reise (1494) in der Albertina zu Wien.
225 : 316 mm. L. 449.



Eine Felsenburg

Farbenzeichnung von der ersten italienischen Reise (1494) im Louvre zu Paris. Die Landschaft hat Dürer als Hintergrund für den 1497 entstandenen Kupferstich „Der hl. Eustachius" verwendet, in gleicher Weise, wie die uns nicht erhaltene auf dieser Reise entstandene Studie von Klausen in Tirol für den Stich „Das große Glück". 109 : 134 mm. L. 301.



Ein altes Schloß

Farbenzeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. Wohl auch eine Landschaftsstudie aus Dürers Wanderjahren.
153 : 249 mm. L. 108.



Ansicht von Innsbruck

Farbenzeichnung, entstanden auf der Rückkehr aus Italien 1494; in der Albertina zu Wien.
128 : 187 mm. L. 451.



Trachtenbild
(Eine deutsche Bürgerfrau und eine italienische Donna.)
Federzeichnung im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 247 : 160 mm. L. 187.



Der verlorene Sohn

Federzeichnung, entstanden um 1497, im British Museum zu London. Entwurf für den gleichnamigen Kupferstich. Für den Stich ist die Komposition in Hochformat umgezeichnet; auch sonst weicht der Stich in Einzelheiten von diesem Entwurf ab. 217 : 219 mm. L. 222.



Zwei Bauerngruppen

Mit der Feder gezeichnete Entwürfe für die beiden Kupferstiche „Drei Bauern im Gespräch“ und „Das gehende Bauernpaar“. Besonders die erstgenannte Gruppe von der Ausführung in Kupferstich stark abweichend. Im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 190 : 220 mm. Bei Lippmann nicht verzeichnet.



Das jüngste Gericht

Federzeichnung, entstanden um 1498, im British Museum zu London.
282 : 233 mm. L. 224.



Christus vor Pilatus

Mit der Feder gezeichneter Entwurf für ein Blatt der „Grünen Passion" vom Jahre 1504; wie diese in der Albertina zu Wien. 263:191 mm. L. 479.



Dornenkrönung

Mit der Feder gezeichneter Entwurf für ein Blatt der „Grünen Passion" vom Jahre 1504; wie diese in der Albertina zu Wien. 283 : 180 mm. L. 482.



Apollo und Diana

Federzeichnung in Anlehnung an einen Kupferstich von Jacopo dei Barbari (Bartsch 16). Im British Museum zu London. Entstanden im Jahre 1504 oder kurz vorher. 285 : 202 mm. L. 233.



Der heilige Georg

Federzeichnung, verwandt dem Kupferstich „Der hl. Georg zu Fuß" vom Jahre 1508. Im British Museum zu London. 111 : 83 mm. L. 228.



Maria mit den vielen Tieren

Federzeichnung in der Sammlung des Herrn Blasius zu Braunschweig. Entwurf für die auf der folgenden Seite abgebildete Farbenzeichnung in der Albertina zu Wien. 366 : 277 mm. L. 134.



Maria mit den vielen Tieren

Farbenzeichnung in der Albertina zu Wien. Ausführung des auf der vorhergehenden Seite abgebildeten Entwurfs in der Sammlung Blasius zu Braunschweig. 321 : 243 mm. L. 460.



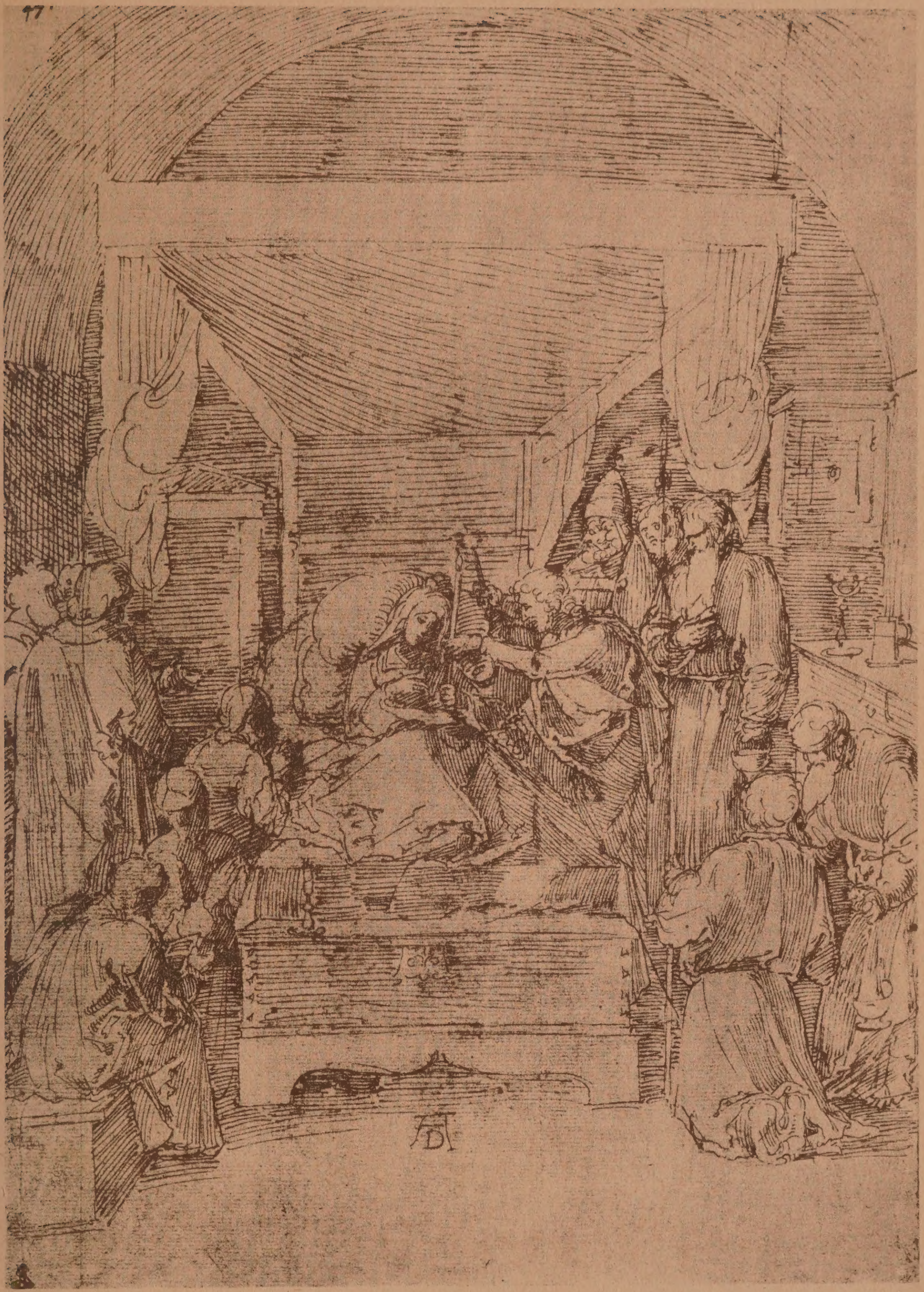
Der Sündenfall

Erster Entwurf für die Darstellung des Sündenfalls in der kleinen Holzschnitt-Passion vom Jahre 1510. Federzeichnung vom Jahre 1510. Die Vermenschlichung der Schlange hat Dürer bei der Ausführung in Holzschnitt wieder fallen lassen. 300 : 222 mm. L. 518.



Ansicht von Heroldsberg bei Nürnberg

Farbenzeichnung vom Jahre 1510 in der Sammlung Léon Bonnat in Paris.
211 : 263 mm. L. 355.



Der Tod der Maria

Erster Entwurf für die gleichartige Darstellung in der Holzschnittfolge „Das Marienleben", die in Einzelheiten von diesem Entwurf abweicht. Federzeichnung vom Jahre 1510 in der Albertina zu Wien. 300 : 219 mm. L. 474.



Kreuzabnahme

Braune Kreidezeichnung vom Jahre 1512 in der Kunsthalle zu Bremen. Von fremder Hand übergangen.
423 : 296 mm. L. 117.



Im Stall von Bethlehem

Federzeichnung vom Jahre 1514 in der Albertina zu Wien.
313 : 217 mm. L. 531.



Die Versuchung des heiligen Antonius

Federzeichnung vom Jahre 1515 in der Albertina zu Wien.
275 : 208 mm. L. 537.



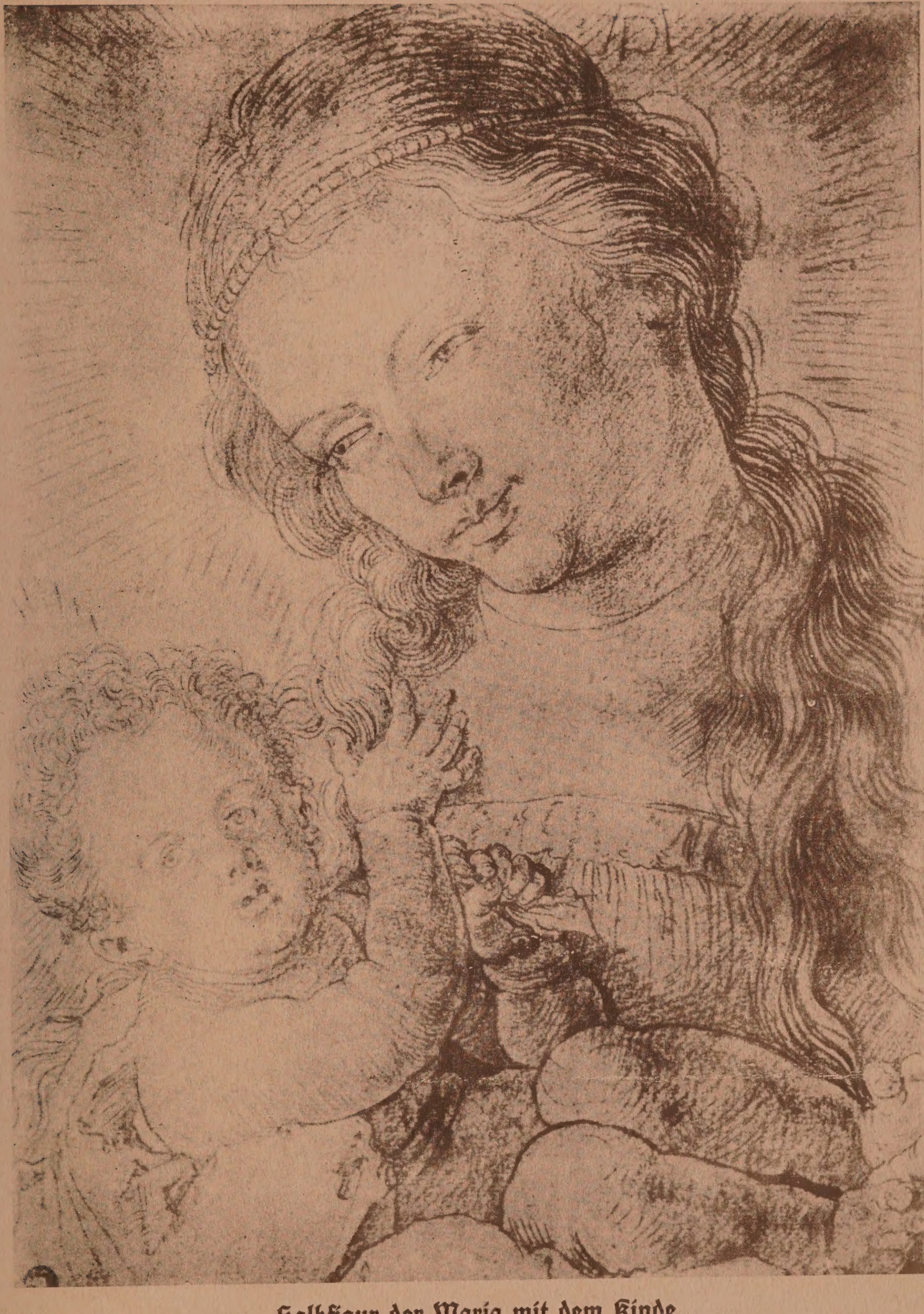
Der heilige Hieronymus in der Zelle

Federzeichnung, entstanden um 1515; früher in der Sammlung Lanna in Prag, jetzt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 202 : 125 mm. L. 175.



Die heilige Familie

Getuschte Federzeichnung vom Jahre 1516 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.
267 : 181 mm. L. 47.



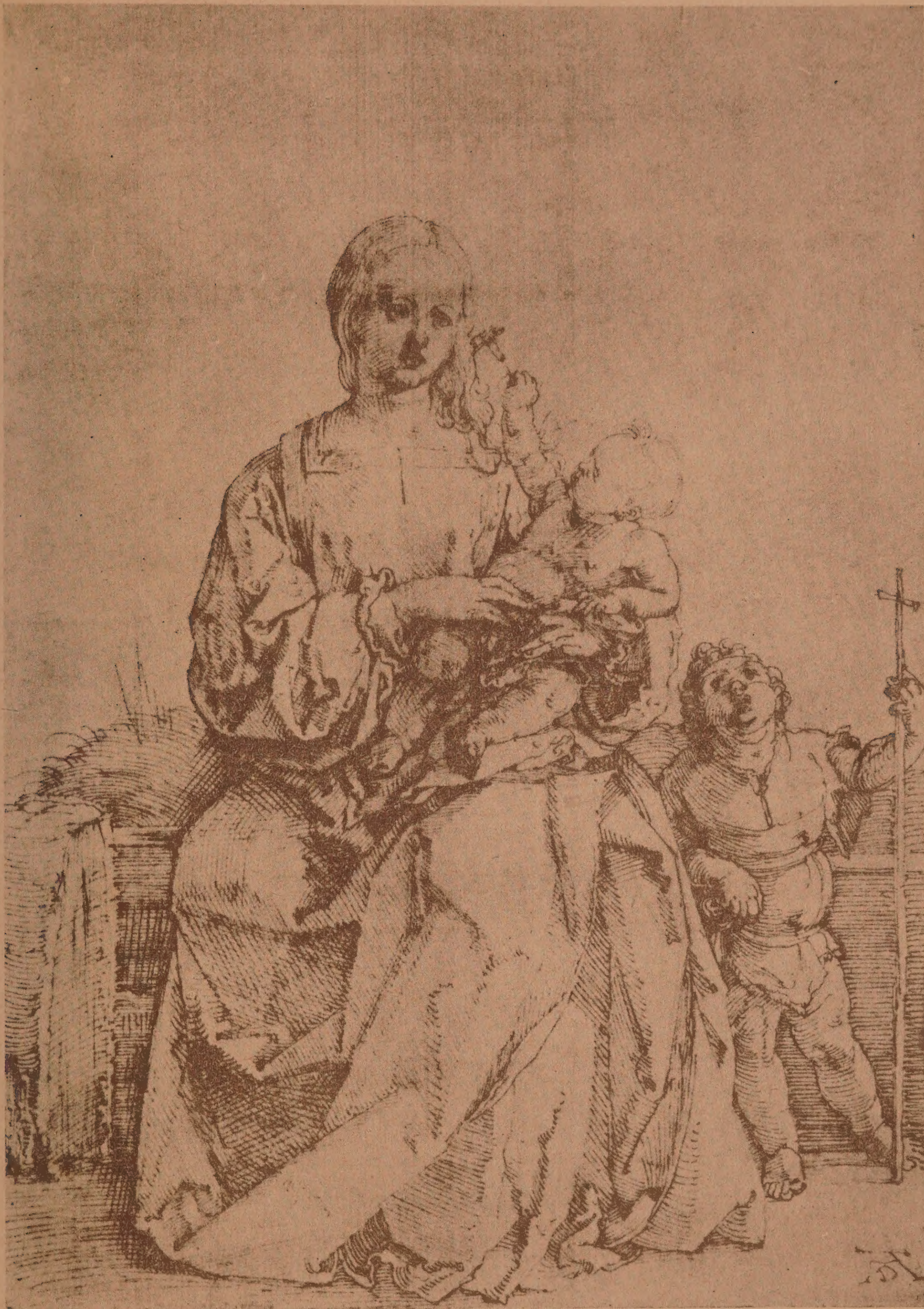
Halbfigur der Maria mit dem Kinde

Schwarze Kreidezeichnung in der Kunsthalle zu Bremen.
461 : 297 mm. L. 111.



Allegorische Komposition

Federzeichnung vom Jahre 1516 in der Bibliothek des königlichen Schlosses zu Windsor. Die Landschaft mit der freien Benutzung der Burg von Nürnberg wurde von Dürer auch für den Kupferstich „Der hl. Antonius" vom Jahre 1519 verwendet. 250 : 194 mm. L. 389.



Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.
286 : 205 mm. L. 399.



Maria von Engeln gekrönt

Kolorierte Federzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin; verwandt mit dem gleichartigen Holzschnitt (Bartsch 101) vom Jahre 1518. Von fremder Hand übergangen. 303 : 200 mm. L. 16.



Reitender Greis als Tafelträger

Mit der Feder gezeichneter Entwurf für eine Figur der Holzschnittfolge „Der Triumphzug des Kaisers Max“, die bei der Ausführung in Holzschnitt keine Verwendung fand. Entstanden 1518. In der Albertina zu Wien. 425 : 235 mm. L. 549.



Reiter mit Kranz

Mit der Feder gezeichneter Entwurf für den „Triumphzug des Kaisers Max", der bei der Ausführung in Holzschnitt keine Verwendung fand. Entstanden 1518. In der Albertina zu Wien. 426 : 302 mm. L. 550.



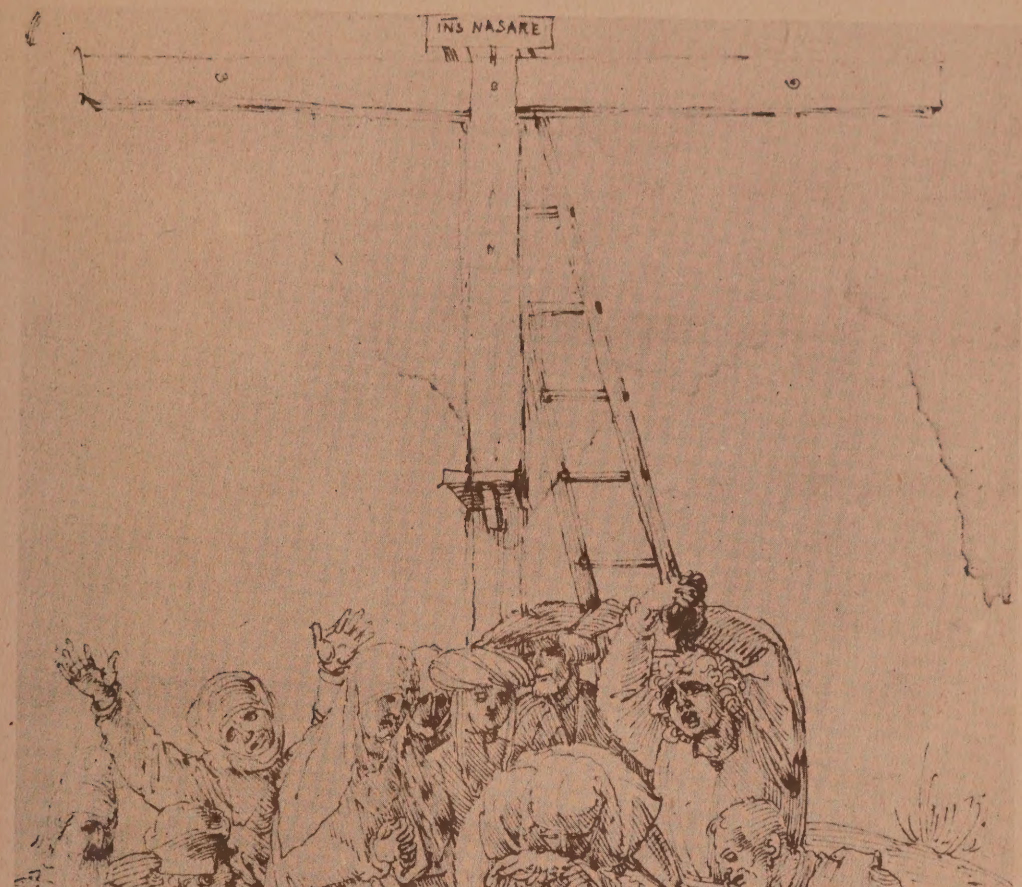
Thronende Maria mit geigespielendem Engel

Federzeichnung vom Jahre 1519 in der Bibliothek des königlichen Schlosses zu Windsor.
305 : 210 mm. L. 391.



Die heilige Familie

Federzeichnung vom Jahre 1519 im Louvre zu Paris.
280 : 218 mm. L. 322.



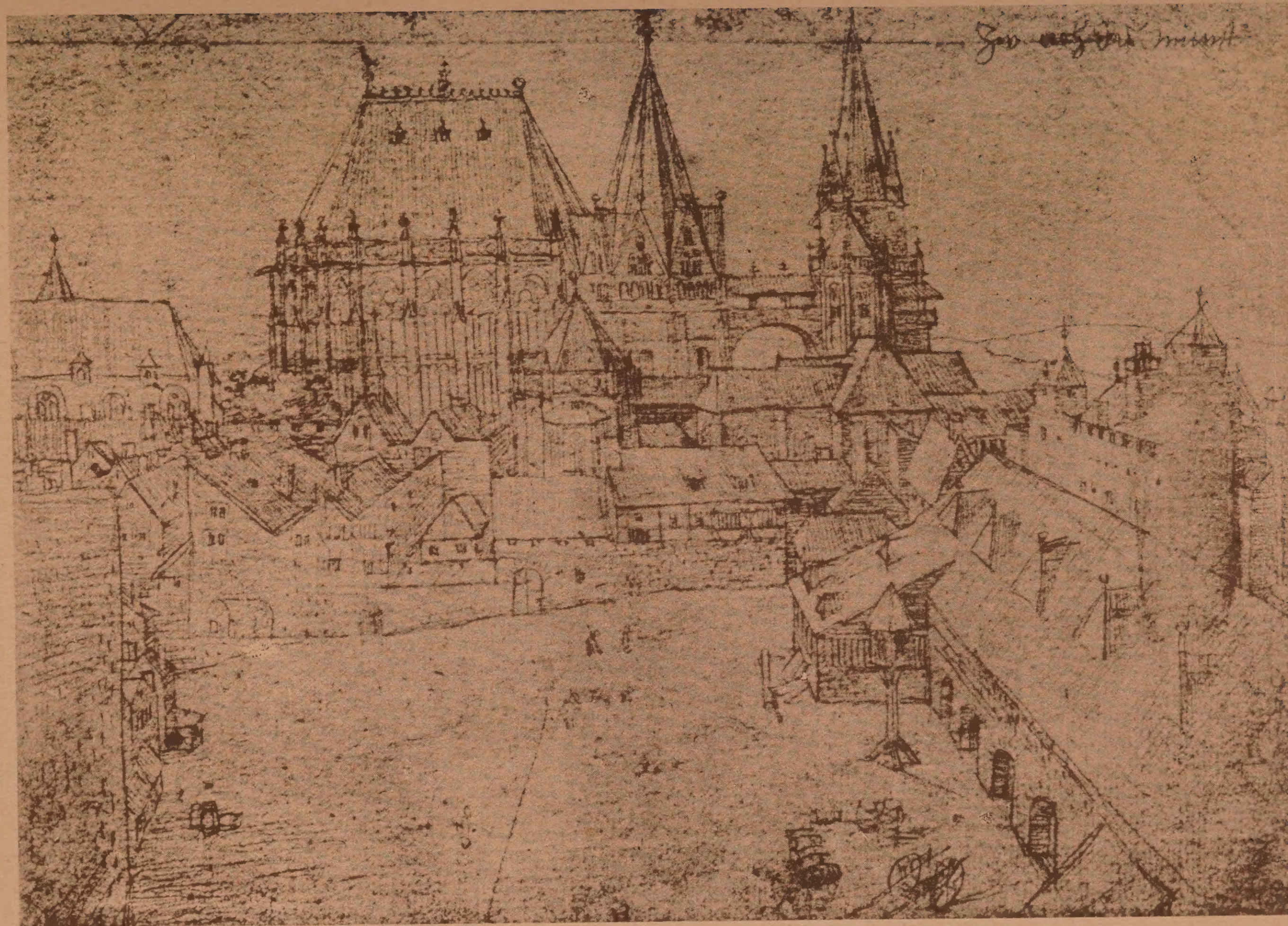
Beweinung Christi

Federzeichnung vom Jahre 1519 in der Albertina zu Wien.
318 : 214 mm. L. 559.



Maria mit dem Kinde und einem Engel

Federzeichnung vom Jahre 1520 in der Kunsthalle zu Hamburg.
240 : 205 mm. L. 160.



Das Münster zu Aachen

Silberstiftzeichnung aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise (1520) im British Museum zu London. Im Tagebuch der niederländischen Reise berichtet Dürer über diese Zeichnung: „Ich hab unser Frawen kirchen mit weiterm Umschweif conterfet.“
126 : 177 mm. L. 404.



Der Hafen von Antwerpen und das Scheldetor

Federzeichnung von der niederländischen Reise. Bezeichnet: „1520 Antorff"; in der Albertina zu Wien.
210 : 283 mm. L. 566.



Gruppe von sieben musizierenden Engeln

Federzeichnung vom Jahre 1521 in der Sammlung J. P. Heseltine zu London.
169 : 225 mm. L. 170.



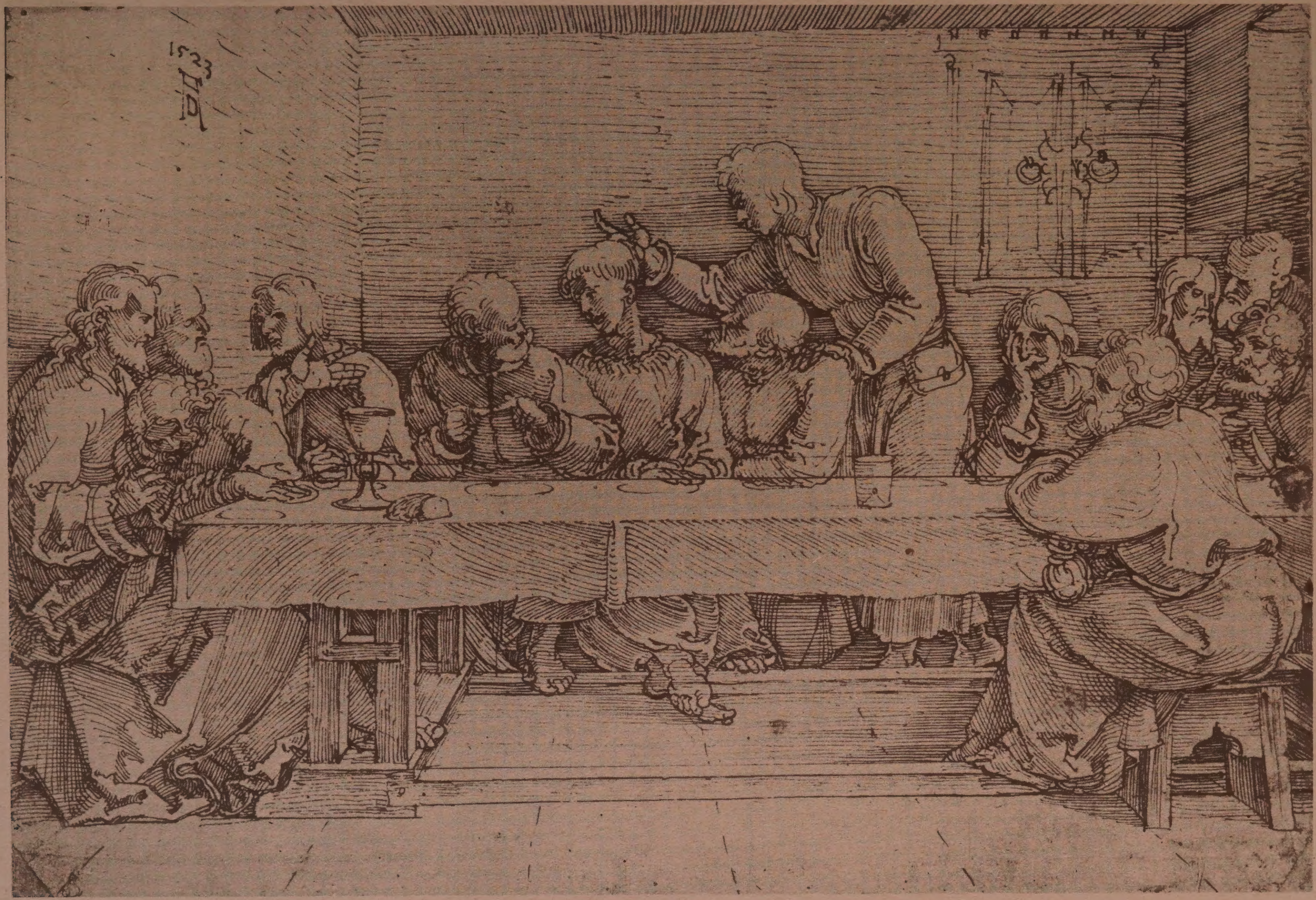
Maria mit dem Jesuskinde von Heiligen (Katharina, Johannes Ev. und Jacobus d. Ält.) verehrt

Federzeichnung vom Jahre 1521 in der Sammlung des Herzogs von Aumale auf Schloß Chantilly bei Paris.
252 : 387 mm. L. 343.



Ein Bischof Messe lesend

Federzeichnung vom Jahre 1523 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin.
370 : 220 mm. L. 447.



Das letzte Abendmahl

Federzeichnung vom Jahre 1523 in der Albertina zu Wien. Erster Entwurf zu dem gleichzeitigen Holzschnitt (Bartsch 53), der in der Ausführung wesentlich von diesem Entwurf abweicht. 227 : 329 mm. L. 579.



Anbetung der Könige

Federzeichnung vom Jahre 1524 in der Albertina zu Wien.
215 : 294 mm. L. 584.



Christus am Ölberg

Federzeichnung vom Jahre 1524 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Ähnlich dem dieselbe Szene darstellenden Holzschnitt (Passavant 225), der ebenso wie das Abendmahlsbild in Querformat, zu dem auf Seite 110 ein Entwurf abgebildet ist, wohl zu einer beabsichtigten, aber nicht vollendeten Passionsfolge in Holzschnitten im Querformat gehört. Ein weiterer Entwurf derselben Szene, ebenfalls im Querformat, befindet sich im selben Museum. 212 : 229 mm. L. 200.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01887 3964

b 9.16 924

M 13'20
ealz